Colecția STUDII
Coperta colecției: DONE STAN Redactor: EDUARD IRICINSCHI
Volum apărut cu sprijinul Ministerului Culturii din România

Lubomir Dolezel

POETICA OCCIDENTALĂ

Tradiție şi progres

Traducere de Ariadna Ştefănescu Postfață de Călin-Andrei Mihăilescu

editura
univers
București, 1998

PREFAȚĂ

ISBN 973-34-0577-9

Subiectul cărții de față a început să-mi suscite interesul în momentul în care am înțeles - si asta datorită moştenirii lăsate de trecutul meu academic - că bătălia pentru literatură în cultura occidentală, încă de la primele sale începuturi, ce datează din perioada Greciei antice, a urmat două tradiții distincte, paralele, dar adesea confundate: *critica* şi *poetica. Critica,* termen foarte general în limba engleză, folosit aici în sensul de „critică literară", este o activitate axiologică, valorizatoare, care integrează şi reintegrează operele literare în sistemul unei culturi. *Poetica* este o activitate cognitivă, care acumulează cunoştințe despre literatură, pe care apoi le include în cadrul mai larg al cunoştințelor acumulate de ştiințele umaniste şi sociale. Pentru critică, opera literară reprezintă un obiect al evaluării, iar pentru poetică, ea este un obiect al cunoaşterii. Este de prisos să mai spunem că poetica şi critica literară sunt înrudite şi ca adesea domeniile lor se întrepătrund. Primul capitol al cărții de față se ocupă cu cercetarea acestor legături, iar asupra lor se vor mai face referiri şi în alte capitole. Scopul principal al cercetării mele este să corectez viziunea îngustă a studiului literaturii ce rezultă dintr-o extrem de inegală cunoaştere a celor două tradiții. Istoria criticii occidentale a fost reconstituită relativ corect atât în investigații monografice, cât şi prin cercetări de ansamblu. în schimb, istoria poeticii occidentale - cu excepția originilor sale şi a celor mai noi perioade - este, practic, necunoscută. Cartea de fața caută să acopere această lacună. *
Explorarea unui teritoriu necunoscut poate oferi dezamăgirile căutării zadarnice, dar şi descoperiri palpitante. Unul din rezultatele pozitive ale acestei încercări temerare este afirmarea (sau reafirmarea) faptului că poetica este îndreptățită să revendice pentru panteonul său clasici ai gândirii literare precum Aristotel, Goethe şi Coleridge.

Totodată, este evident că standardele studiului cognitiv al literaturii au fost stabilite de un grup de savanți nepretențioşi, precum J.J. Bodmer, şi J.J. Breitinger, Wilhelm von Humboldt, Maurice Grammont, Wilhelm Dibelius, M.A. Petrovski, Viktor Jirmunski şi mulți alții. Poetica modernă are, de asemenea, ..stelele" ei. Protagoniştii acesteia -Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Vladimir Propp, Jan Mukafovsky - formează o pleiadă de gânditori străluciți, care au influențat profund nu numai gândirea literară a secolului XX, ci şi toate domeniile ştiințelor umane şi sociale.
Interesul nostru actual pentru istorie poate fi o reacție intuitivă la faptul că uitarea grabnică a devenit o trăsătură a culturii noastre înțesate de informații. Fără o perspectivă istorică, nimeni nu poate decide ce este într-adevăr nou în acest curent de informație şi ce este doar o transpunere a ideilor vechi într-o formă nouă. Nici o carte nu poate, ea singură, să astâmpere setea de cunoaştere istorică Cartea de față îi va mulțumi, sper, pe acei cititori care doresc să cunoască teoria poetică prin studiul istoriei sale. Pentru a atinge acest scop, am întreprins o examinare atentă a acelor stadii din dezvoltarea poeticii teoretice a căror importanță o consider esențială. Acest studiu a dat la iveală o linie naturală de separație în istoria disciplinei: studiile de pre-secol XX, în care au fost formulate temele şi problemele teoretice ale poeticii, pe de o parte, şi curentele structurale ale secolului al XX-lea, în cadrul cărora au fost stabilite abordări explicite şi sistematice ale respectivelor probleme, pe de altă parte. Cred ca această reconstrucție a creşterii cunoaşterii teoretice în poetică se va dovedi mai profitabilă decât o examinare de ansamblu prea timpurie şi, prin urmare, inevitabil superficială a continuității

sale istorice.
Pentru a da acestei cărţi anumite proporţii rezonabile, m-am limitat la etapele de până în 1945. Dezvoltările complexe şi aparent haotice din poetica postbelică trebuie să fie - şi au fost - tratate separat. Indirect, această carte contribuie la o mai bună înţelegere a poeticii postbelice structuraliste şi poststructuraliste, reamintindu-ne că deopotrivă istoria şi doctrina structuralismului sunt incomplete şi deformate într-un chip jalnic dacă sunt reduse la manifestarea lor finală.
Cercetarea de care a fost nevoie pentru realizarea acestei cărţi are la bază parcurgerea unui mare număr de surse de referinţă primare şi secundare în mai multe limbi. Amprenta acestui efort apare nu numai în textul propriu-zis, ci şi în notele care reprezintă un fundal necesar pentru argumentele principale ale cărţii. Bibliografia izvoarelor secundare înregistrează numai publicaţiile la care se face referire, dar este suficient de bogată ca să stârnească apetitul pentru lecturi şi studii

suplimentare. Toate traducerile textelor neenglezeşti - cu excepţia celor din opera lui Aristotel - îmi aparţin. Pentru orientarea cititorului, datele referitoare la traducerea în engleză a surselor bibliografice primare sunt oferite atât în lista izvoarelor principale, cât şi în bibliografia adiacentă (după punct şi virgulă). Rămân îndatorat Comitetului Connaught al Universităţii din Toronto pentru acordarea în 1983-l984 a bursei Senior Fellowship în ştiinţe umaniste, lucru care mi-a îngăduit să încep cercetarea pentru această carte. Sarcina mea a fost în mare parte facilitată de bogatul fond de carte al bibliotecii Universităţii din Toronto, în special de cel al Bibliotecii Robarts Research. Administraţia şi bibliotecarii Universităţii din Toronto care au grijă de acest tezaur de carte şi-l îmbogăţesc, merită pe deplin să fie cu onoare amintiţi. Doresc să-mi exprim gratitudinea faţă de studenţii cursului meu din anul universitar 1985-l986 de la Centrul de literatură comparată al Universităţii din Toronto dintr-un motiv special: ei au dovedit, prin interesul susţinut pe care l-au arătat şi prin participarea lor activă, că problemele teoretice complexe abordate în studiul meu de istoria poeticii sunt accesibile studenţilor interesaţi. Am primit încurajări şi observaţii critice de la mai mulţi prieteni şi colegi care au citit manuscrisul cărţii fie în întregime, fie în parte: Veronika Ambros, Mieke Bal, Nancy Rubin, David Savan. Susan Suleiman, Irwin Titunik şi Nancy Traill. Doresc să le exprim mulţumirile, dar şi scuzele mele pentru multele scăpări pe care le vor mai descoperi în această carte. Colin Dowsett, Laura Wu şi Edith Klein s-au dovedit a fi de un ajutor inestimabil în tehnoredactarea cărţii. De asemenea, le sunt dator cu mulţumiri şi cititorilor mei (profesorii Lee T. Lemon şi Seymour Chatman) pentru sfaturile valoroase.
Toate capitolele acestei cărţi văd lumina tiparului pentru prima oară în forma pe care o au aici. Versiuni substanţial diferite ale capitolelor 6 şi 7 au apărut în *Russian Formalism,* ediţie alcătuită de Stephen Bann şi John E. Bowlt (Edinburgh, Scottish Academic Press, 1973), pp. 73-84, şi în *Strumenti critici.,* as. I (1986), pp. 5-48.
Ii las pe cititori să judece ce aduce nou această carte şi în ce puncte dă ea greş. Am speranţa că ea ar putea servi nu numai ca o sursă de informaţii despre istoria poeticii, ci şi ca o introducere la unele subiecte de interes pentru teoria literară. Un asemenea folos ar constitui o confirmare a credinţei mele optimiste - deşi demodate -, că prin studierea trecutului reuşim să ne înţelegem mai bine nedumeririle actuale.

REFLECŢII INTRODUCTIVE

Poetica structuralistă a secolului XX îşi are originea în ideile radicale ale formalismului rus. Ca orice mişcare de avangardă, formalismul şi-a definit supoziţiile şi postulatele în contrast cu tradiţia precedentă. în timp, de-a lungul tuturor perioadelor sale de dezvoltare, poetica structuralistă şi-a păstrat caracterul avangardist, având deseori o atitudine provocatoare faţă de canonul literaturii şi criticii, şi s-a apropiat mult de curentele înnoitoare din artă, din cercetare şi ştiinţă. Faptul ca o disciplină sau un sistem de gândire poate să-şi privească propriul trecut cu ochi buni reprezintă un semn de maturitate. Poetica structurală a atins acest nivel şi a început să-şi descopere istoria şi preistoria Incursiuni în trecut, precum cele efectuate de Gerard Genette (1976, 1979) şi Tzvetan Todorov (1977), nu sunt altceva decât călătorii sentimentale. Ele au fost întreprinse pentru a descoperi probleme *contemporane* în ecologii din *trecut.* Reconstituind interfaţa ideologică, coexistenţa şi conflictele trecutului, istoricul ne ajută să plasăm ideile contemporane într-un cadru referenţial multidimensional şi, prin urmare, aduce în atenţie multe din aspectele lor care, altminteri, trec neobservate.
Căutarea obârşiei poeticii structurale şi reconstituirea perioadei sale de formare scot la iveală poziţia privilegiată, dar totodată riscantă, pe care a avut-o în cadrul diversităţii gândirii literare. Punctul de vedere superficial asupra poeticii structurale ca ramură elitistă sau periferică a studiului literar este depăşit de recunoaşterea faptului că sistemul său teoretic reprezintă o culme şi o sinteză a ideilor centrale, îndelung verificate, despre literatură. Poetica structurală este moştenitoarea unei experienţe istorice vaste.
Istoria poeticii este o istorie a gândirii teoretice. Astfel, ea se situează între două discipline, istoria ideilor şi istoria ştiinţei. Prin urmare, este de aşteptat ca un studiu al dezvoltării poeticii să fie foarte important pentru înţelegerea problemelor esenţiale şi a relaţiilor

reciproce dintre cele două discipline ale istoriei intelectuale. Pionier în istoria ideilor, A.O. Lovejoy pare să nu fi cunoscut importanţa teoriilor. Enumerând domeniile, încă existente, ale acestei discipline, de la. istoria filosofiei la istoria literară şi „literatura comparată" şi până la partea istorică a sociologiei -, el a luat în considerare doar un

singur domeniu teoretic: istoria teoriei economice. Nu se da nici un argument pentru această includere privilegiată. Dimpotrivă, privilegiul este îndată anulat de afirmația lui Lovejoy potrivit căreia istoria teoriei economice este ..atât de strâns legată" de istoria economică, încât cele două pot fi grupate laolaltă (1948, l-2). Evident, Lovejoy nu se simte în largul său în istoria teoriilor, cu alte cuvinte, în istoria meta-ideilor. Dacă facem afirmația că poetica este o știință a literaturii- presupoziție la care voi reveni mai târziu - atunci, în mod firesc, vom căuta pentru istoria sa un loc în cadrul istoriei științei. O astfel de poziție s-ar putea potrivi actualei năzuințe către o istorie dramatică a ,.revoluțiilor științifice" (Kuhn, 1962). Trebuie totuşi să reamintim că un scenariu kuhnian autentic include nu numai revoluțiile științifice, dramatice şi ieşite din comun, ci şi truda inevitabilă, de zi cu zi, a „științei obişnuite". O nouă paradigmă teoretică este impusă prin acumularea cunoaşterii realizate de „știința obişnuită". în gândirea literară, „revoluțiile" vestite cu mare zarvă nu sunt precedate de o asemenea trudă științifică, nu sunt înlocuiri ale unor paradigme teoretice, ci proclamări ale unor deplasări de putere în instituția culturală.

Studiul nostru sugerează că se poate accede la o înțelegere a evoluției poeticii numai dacă schimbările paradigmatice sunt analizate din interiorul continuității istorice. Această continuitate este înglobată în ideea „tradiției de cercetare". „Orice tradiție de cercetare constă într-un set de presupoziții generale despre entitățile şi procesele existente într-un domeniu de studiu, despre metodele adecvate de investigare a problemelor şi elaborare a teoriilor acelui domeniu" (Laudan, 1977, 81). Cu alte cuvinte, o tradiție de cercetare este fundamentul teoretic trainic al unui domeniu particular din cercetarea empirică.

După cum ne arată şi termenul, o tradiție de cercetare are, în mod caracteristic, o lungă istorie. Larry Laudan subliniază că de-a lungul acestei istorii, ea este implicată nu numai într-o „polemică asupra fundamentelor ei conceptuale" (1977, 134), ci şi într-o constantă confruntare cu alte tradiții de cercetare incompatibile sau contradictorii. „Fiecare disciplină intelectuală, fie ea științifică sau neştiințifică, are o istorie saturată de tradiții de cercetare: empirism şi nominalism în filosofie, voluntarism şi determinism în teologie, behaviorism şi freudism în psihologie, utilitarism şi intuiționism în etică, marxism şi capitalism în economie, mecanicism şi vitalism în fiziologie" (1977, 78). La acestea

putem adăuga poetica, sociologismul, critica psihanalitică precum şi alte tradiții de cercetare. '

Michel Foucault a conferit legitimitate unei abordări a istoriei intelectuale care transcende cunoştințele despre factorii trecutului. El a demonstrat, într-un chip deosebit de clar, că „inconştientul pozitiv" este un factor semnificativ, probabil decisiv, în constituirea unui sistem de idei. Referindu-se în special la perioada „clasică" a științei, Foucault observă că *„epistema"* sa „cu siguranță nu era prezentă în conştiința omului de știință, iar partea ei conştientizată era superficială, limitată, şi aproape inexistentă" (1966, xi). Deşi Foucault insistă asupra faptului că o perioadă istorică trebuie reconstituită în termenii propriei sale „episteme", este paradoxal faptul ca ea devine accesibilă numai unui observator care se află istoriste situat la distanță. Jaakko Hintikka are o viziune asemănătoare asupra istoriei intelectuale, rezervându-i reconstituirii istorice următoarea sarcină: „Concepțiile şi presupozițiile cele mai generale ale unui gânditor sunt rareori formulate explicit. Acestea trebuie deduse din efectele lor indirecte, din implicațiile lor comune, cât şi din alte idei" (1981a, 13). Nu trebuie uitat că astfel de reformulări istoricte recente au fost anticipate de Rene Wellek în reflecțiile sale despre metoda istoriei criticii literare: deşi istoria trebuie să fie schițată „în întreaga ei complexitate şi multiplicitate", „respectându-i-se specificul", ea nu poate fi scrisă „fără un cadru de referință, un standard de selecție şi de evaluare, care va fi influențat de propria noastră perioadă istorică şi determinat de propria noastră teorie a literaturii" (1955, 1:5).

Conceptul de tradiție de cercetare îmbinat cu istorismul reformat oferă investigației noastre o metodă a „reconstrucției sistemice". Nu suntem interesați de istoria unor „idei-unități" izolate sau de căutarea pedantă a „predecesorilor". Dintr-o reconstrucție istorică de tip sistemic, poetica apare ca un set dezvoltat de presupoziții, concepte şi metode care compun în mod progresiv o abordare consecventă a literaturii.

Tradiția de cercetare în poetică porneşte de la două presupoziții generale, una ontologică, cealaltă epistemologică: (1) literatura este arta limbajului produsă în activitatea creatoare de *poiesis;* (2) poetica este o activitate cognitivă, guvernată de cerințele generale ale investigației științifice. Acest specific al poeticii este exprimat în două definiții lapidare date la distanță de zeci de ani, dar foarte apropiate ca sens: „Poetica este știința care se ocupă de poezie ca artă" (Jirmunski, 1928, 17) şi „Poetica este studiul sistematic al literaturii ca literatură" (Hrushovski 1976, XV). Cele două presupoziții generale ale poeticii sunt reafirmate, în diferite alte formulări, de toți reprezentanții proeminenți ai poeticii moderne, printre care Jakobson, Mukafovsky şi

Iuri Lotman. Deşi mulți critici literari nu văd în metoda științifică altceva decât o boală contagioasă care ucide farmecul poeziei, poeticienii au oferit analize sensibile la fenomen, subtile şi penetrante, care extind imens înțelegerea noastră asupra poeziei, precum şi experiența estetică. Totuşi, lucrul cel mai important este recunoaşterea leoăturii logice dintre cele două presupoziții ale poeticii. O știință a literaturii este posibilă numai dacă literatura este recunoscută ca o activitate artistică specifică; şi invers, specificitatea artei literaturii poate fi

justificată în teorie şi apărată în practica culturală numai de o poetică ştiinţifică prin care sunt respinse abordările deterministe şi reducţioniste ale literaturii. Dacă literatura e considerată o formă a ideologiei sau a moralei, atunci nu mai este nevoie să se dezvolte un studiu al literaturii în afara cadrului stabilit de filosofie, de etică sau de ştiinţele politice. Legătura logică dintre cele două presupoziţii ale poeticii este confirmată dintr-o direcţie cu totul neaşteptată, şi anume din explicaţia unui sinolog referitoare la absenţa teoriei literare în China antică: „Teoria literară... nu a putut să se dezvolte în China antică deoarece vechii gânditori chinezi, care nu discutau aproape deloc despre literatură, confucianiştii, refuzau să o privească ca pe o entitate aparte, ceva ce ar putea fi separat de moralitate, ritual şi politică" (Holzman 1978, 22).

Agenda subiectelor curente ale poeticii este determinată, într-o măsură oarecare, de contextul cultural, de climatul cultural al unei perioade istorice, de premisele sale filosofice, ştiinţifice, estetice şi de alte presupoziţii. Fiind o tradiţie de cercetare, poetica nu se pliază pe modelul sinuos al schimbării culturale. Mai curând, ea cultivă o continuitate logică şi epistemologică printr-o reexaminare permanentă a sistemului său conceptual şi a principiilor lui metodologice. Istoria poeticii, ca şi istoria oricărei alte discipline ştiinţifice este, în primul rând, o istorie a ipotezelor, teoriilor, metodelor de observaţie şi analiză, a formării şi deformării conceptelor etc. Nu putem obţine o înţelegere adevărată a dezvoltării poeticii dacă nu reconstruim această istorie „imanentă". Rezultatul principal al reconstrucţiei noastre îl reprezintă descoperirea *modurilor poetice,* a sistemelor conceptuale şi metodologice care au fost proiectate pentru a se înfrunta cu problemele curente ale tradiţiei de cercetare în diferitele ei stadii de dezvoltare. în această dinamică, s-au constituit câteva moduri complementare: poetică teoretică/aplicată, universală/particulară, exemplificatoare/analitică, normativă/descriptivă, sincronică/istorică/comparativă, retorică/lingvisti-ca/semiotică. Expansiunea sistemelor epistemice ale poeticii - alături c'e progresul general al gândirii ştiinţifice - aduce în raza de acţiune a analizei cognitive din ce în ce mai multe subiecte de studiu literar.

în continuitatea tradiţiei de cercetare, subiectele poeticii, apar coi rafinări succesive ale unui număr limitat de teme *(themata)* fundamentale (în sensul introdus de Holton 1973). Voi urmări aceste *themata* ale poeticii din momentul intrării în istoria poeticii şi până la acele reveniri ale lor, când au fost reformulate într-un mod sugestiv,, îmbogăţite şi definite cu mai multă precizie.

Ideea de literatură ca structură a reprezentat o temă fundamentală pentru poetica occidentală încă de la începuturile sale. Expresia teoretică a acestei idei - modelul mereologic al poeticii - a fost inspirată într-o mare măsură de filosofia ştiinţei. Versiunea sa iniţială, modelul tragediei lui Aristotel (studiat jn capitolul 1), urmează postulatele generale ale teoriei sale a ştiinţei. Orizontul modelului său se limitează, la „esenţele" universale (generice) ale artei poetice. în a doua etapă esenţială a dezvoltării sale, în romantism, mereologia poeticii este dominată de modelul organic, care îşi are originea în filoszofia contemporană a ştiinţelor naturale (istoria naturală). Poetica morfologică romantică lărgeşte în chip substanţial orizontul modelului mereologic: astfel devine posibil (după cum s-a demonstrat în capitolul 3) să se reprezinte operele literare individuale, concrete, ca structuri organizate la un nivel superior. în secolul XX. potenţialul poeticii morfologice a fost transformat într-o naratologie structurală (capitolul 4). în acelaşi timp, poetica teoretică a atins un nou stadiu semiotic de dezvoltare. Eliberată de metafora organică, ea percepe literatura ca un sistem specific de semnificare. în acest moment începe istoria versiunii semiotice a modelului mereologic (vezi capitolele 5 şi 7). înaintarea pe care o înregistrează modelul mereologic de la o etapă *logică.,* la una *morfologică* şi, de aici, la una *semiologică* reprezintă firul principal al istoriei poeticii. <

De la începuturile ei, poetica s-a ocupat cu relaţia dintre arta poetică şi lume. Doctrina *mimesis-\\\\n* reprezintă o foarte veche formulare a acestei teme. Concepţia platoniciană a *mimesis-uhn* ca imitaţie a fost pusă sub semnul întrebării în varianta reformată aristotelică, prin care se afirmă rolul activ al *poiesis-ului* ca reprezentare. Din criza *mimesis-ului* vulgarizat, care datează din secolul al XVIII-lea, a apărut brusc prima formulare a unei poetici non-mimetice, şi anume concepţia tărâmurilor imaginare ca lumi posibile (capitolul 2). Acest stimulent dat de poetica leibniziană a fost ignorat o bună bucată de vreme, deoarece poetica structurală a acceptat teoria" non-referenţială Frege-Saussure a semnificaţiei ca bază a semanticii literare (vezi capitolele 4 şi 5). Ca structură „autoreferenţială", literatura nu are nevoie de nici o lume, reală sau imaginară, care să îi fie univers de discurs. O teorie non-mimetică modernă a relaţiei dintre literatură şi
lume începe să se formeze numai în poetica contemporană. Episodul leibnizian apare acum ca fiind începutul unei tendinţe semnificative în tradiţia de cercetare, şi anume poetica ficţională a lumilor posibile.

Problema creativităţii poetice a fost atât o temă a istoriei poeticii, cât şi o chestiune de reprezentare, încât se poate spune că, într-adevăr; Icele două probleme sunt complementare. în măreţul plan al lui Aristotel în care omul este agent, activitatea poetică este model al producerii *(poiesis)* (vezi capitolul 1). Timp de secole, viziunea aristotelică a fost suprimată de poetica normativă, care a constrâns creativitatea să respecte anumite reguli. în istorica revoltă împotriva regulilor, petrecută în secolul al XVIII-lea, imaginaţia fără margini a poetului a fost

proclamată suverana creativității artistice. Dezvoltând această idee, poetica romantică a legat într-un mod inextricabil individualitatea poetului de originalitatea operei sale (vezi capitolele 2 şi 3). în secolul XX, tema creativității poetice a fost reformulată în teoria semiotică a subiectului (prezentată în capitolul 7); potențialul creator al imaginației poetului se găse-şte într-o tensiune dialectică cu condițiile istorice şi convențiile culturale.
Legătura dintre literatură şi limbă este o temă călăuzitoare a poe-*> ticii în toate stadiile sale. Constituentul esențial al acestei teme este conceptul limbajului poetic, care are menirea de a capta opozițiile formale, semantice şi funcționale dintre poezie şi discursul comun. Această matrice contrastivă reprezintă fundalul controversei Wordsworth-Coleridge. al filosofiei limbajului lui Gottlob Frege (capitolul 4) şi reapare în semantica dublă a lui Saussure (capitolul 5). Formalismul rus, prin faptul că a pus accentul pe specificitatea limbajului poetic față de limbajul uzual, a menținut această temă în centrul de interes al poeticii moderne. Semiotica Şcolii de la Praga a făcut atunci acel pas necesar pentru integrarea limbajului poetic în sistemul funcțional al comunicării umane (capitolul 7).
Tradiția de cercetare a poeticii occidentale se întinde peste milenii, legând estetica lui Aristotel de semiotica contemporană a artei poetice. Această tradiție a fost dezvoltată de savanți din diferite țări şi culturi, de la Grecia antică, la Elveția secolului al XVIII-lea şi până la Germania secolului al XlX-lea. Poetica structurală a secolului XX s-a format în Franța* Rusia şi Cehoslovacia şi a devenit o mişcare cu un orizont internațional şi o cooperare fără precedent. Amploarea internațională a poeticii este egalată doar de interesul ei interdisciplinar, poetica teoretică fiind întotdeauna gata să testeze şi să adopte ideile, modelele, metodele şi conceptele dezvoltate în filosofic, în ştiințele specializate, precum şi în macroştiințele modeme. Ca studiu ştiințific

al literaturii, poetica este o provocare la adresa tuturor formelor de mărginire culturală şi academică.
Prin stabilitatea presupozițiilor sale generale, dar şi prin vitalitatea modurilor şi temelor *(themata)* sale, poetica dezvăluie trăsăturile unei tradiții de cercetare, stabilită în chip solid, dar care se dezvoltă constant, în contrast cu teoretizarea speculativă despre literatură, prizonieră a unei spirale monotone de argumente recurente şi necon-cludente, poetica a demonstrat, de-a lungul întregii sale istorii, posibilitatea unei sporiri controlate a cunoaşterii despre literatură. Poetica contemporană - în spiritul tradiției sale - continuă să constituie miezul ştiințific al studiului literar, fiind o protectoare fidelă a autonomiei artei poetice.

Partea I FORMAREA TRADIȚIEI

Capitolul 1 ARISTOTEL: POETICĂ ŞI CRITICĂ

Poetica lui Aristotel a fost în general recunoscută pe tărâmul Icultural occidental ca piatră de temelie pentru studiul literaturii. JDupă mai bine de două milenii de erudit studiu al operei I aristotelice[1], orice noi investigații ar putea fi întâmpinate cu [scepticism. în ultimele decenii, studiul scrierilor lui Aristotel a lajuns într-o nouă etapă, în care opera sa a fost recunoscută ca o I sursă vitală de inspirație pentru ştiința modernă, pentru filosofie, Ilogică şi estetică (cf. Tatarkiewicz 1961; Veatch 1974; Barnes et lai. (ed.) 1975-l979).[2] în acest nou context, *Poetica,* folosită I adeseori drept mijloc de a susține sau de a combate o doctrină sau Io practică poetică anume - poate fi studiată, în sfârşit, pe baza propriei sale valori. Publicarea a două comentarii excelente şi, în aceeaşi măsură, exhaustive (Else 1975: Dupont-Roc şi Lallot 11980) face cu putință ca şi un nespecialist în cultura antică să | poată înfrunta cu suficientă siguranță acest text dificil şi parțial I obscur: *..Textul grecesc* al *Poeticii* este acum accesibil chiar şi I acelor cititori care nu sunt experți în *limba greacă"* (Todorov 11980, 5).
Comentatorii lui Aristotel au acordat multă atenție unor jconcepte-cheie izolate ale *Poeticii,* precum cele de *mimesis, ynythos* şi *catharsis.* Abordarea mea, precum şi punctul ei central |vor fi diferite de ceea ce s-a scris până acum. în sensul că, urmând Imetoda reconstrucției sistemice, voi încerca să scot la iveală IPrincipiile epistemologice ale *Poeticii.* Mai exact, voi descrie Imodul în care a procedat Aristotel pentru a acumula cunoaşterea I despre ana poetică şi felul modelului în care a reprezentat această I cunoaştere.

1. Arte şi ştiințe productive

în zadar vom căuta în scrierile lui Aristotel, inclusiv în *Poetica,* expunere explicită a principiilor epistemologice care ar trebui a guverneze studiul artei poetice. în *Poetica,* aşa cum şi Gerald Else observat, „ne lipseşte acel ceva care are valoare de prefață în fiecai operă aristotelică de maturitate *{De Anima, Istoria animalelor, Fizici Metafizica, Etica Nicomahică, Politica, Retorica),* şi anume o expi; nere generală cu scop orientativ, care să arate în ce relație est domeniul de studiu cu alte tipuri şi niveluri de cunoaştere" (1957. 2! De la începuturile sale. studiul literaturii este marcat de absența UI reflecții de tip epistemologic. Ca urmare, temeiurile epistemologici ale poeticii iui Aristotel trebuie să fie reconstruite din demersul săj cognitiv. Un scurt rezumat al filosofiei cunoaşterii la Aristotel repre zintă un punct de plecare indispensabil pentru această reconstrucție.
Potrivit lui Aristotel, spiritul uman este capabil să obțină cui noaşterea în cinci moduri diferite: „Să admitem deci că modalităților] prin care sufletul enunță adevărul sub formă de afirmație sau negații sunt în număr de cinci:

arta, ştiinţa, înţelepciunea practicai înţelepciunea speculativă, intelectul intuitiv" *(EN* VI. 3. 1139b)*. *l* acest cadru, poetica ar putea fi clasificată în chip plauzibil drept artă, o ştiinţă sau o înţelepciune practică Clasificarea poeticii ci înţelepciune practică ar contrazice diferenţierea clară pe care o fac Aristotel între „acţiune" şi ..producţie" (creare) *(EN* VI, 4. 1 14(J cf. *Meta* VI. 6. 1025b). Cunoaşterea numită ..înţelepciune practică] este o călăuză raţională a acţiunii: ..Rămâne deci să definiri înţelepciunea practică drept un habitus al acţiunii însoţit de raţiune adevărată, având ca obiect ceea ce este bine şi ceea ce este rău pena om" *(EN* VI, 5. 1140b). Deoarece poezia este mai curând modalitate de „producţie" decât una de „acţiune", ea nu poate intra i'i< orizontul „înţelepciunii practice". Astfel, stabilirea statutului epistemologic al poeticii este redusă la disjuncţia bine cunoscut oricărui student la literatură: *Este poetica o artă sau o ştiinţă?*

Pentru a afla răspunsul dat de Aristotel la această întrebare trebuie mai întâi să descriem concepţia lui despre artă. Dezvoltând distincţia dintre „acţiune" şi producţie", şi dând arhitectura ca exemplu pent

Etica Nicomahică, traducere, studiu introductiv, comentariu şi indexj de Stella Petecel, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică. 1988.

producţie", Aristotel afirmă că „arta şi dispoziţia raţională de a jroduce, aflate în posesia adevărului, pot fi identificate. Dar orice artă ire ca obiect devenirea unui lucru, iar a te dedica unei arte înseamnă a -erceta modalităţile de a produce unul dintre lucrurile ce pot exista ;au nu şi al căror principiu se află nu în lucrul produs, ci în cel ce-l jroduce" *(EN* VI, 4, 1140a). Urmărind acest raţionament. Aristotel îi lenumeşte pe artişti (cum ar fi pe Phidias „maestru al artei sculp-urale" sau pe Polycleitos „maestru al statuariei") „maeştrii în arte" *hoi akribestatoi testechnas) (EN* VI, 7. 1141). Aceste afirmaţii expli-;ite despre artele vizuale dovedesc că poezia este, la rândul ei, o artă *[teclme)* care dă naştere operelor poetice, iar poeţii sunt „maeştri" în această artă. în mod evident, poeticienii desfăşoară o activitate de altă îatură, deoarece ei observă şi descriu arta poeţilor, principiile, originile, funcţiile, efectele şi produsele ei. Sofocle „a produs" judecăţi despre *Oedip Rege.* iar Aristotel „a produs" *Oedip Rege.* Activităţile productive (discursive) ale lui Sofocle şi Aristotel fac parte din două domenii diferite; dacă activitatea lui Sofocle este socotită drept „artă", tea a lui Aristotel trebuie să fie plasată în domeniul investigaţiei
Ştiinţifice.[3]

Prin eliminare, am ajuns la concluzia potrivit căreia cunoaşterea obţinută prin poetică este de tipul celei numită *ştiinţa:* acest rezultat se confirmă în momentul în care privim mai îndeaproape concepţia lui Aristotel despre ştiinţe şi clasificarea lor. Este bine cunoscut faptul că Aristotel a fost cel care a lansat ideea ştiinţelor specializate, cu domenii specifice de cercetare şi cu metode speciale. Această idee a atins apogeul în mult discutata împărţire tripartită a ştiinţelor în *teoretice, practice* şi *productive (Meta* VI. 1 1025a. 1026b; cf. McKeon 1941, xxii: Robin 1944. 38: Olson 1965. 178: Stigen 1966. 165-l67; Granger 1976. 333-335; Schmidt 1983, 21). în ciuda acestei clasificări sumare, principiul ei este clar: ..producţia" este domeniul ştiinţelor productive, „acţiunea" este cel al ştiinţelor practice, iar ..natura" aparţine ştiinţelor teoretice. Poetica, în calitatea sa de cunoaştere a ^producţiei" poeziei. îşi află locul în cadrul ştiinţelor productive, alături de alte ştiinţe care cuprind cunoştinţe despre artele mimetice, ştiinţe care, în estetica lui Aristotel, sunt presupuse a fi cunoscute, dar nu sunt specificate ca atare. Este important de notat că o ştiinţă productivă - precum ştiinţa practică - întreţine o relaţie specială cu domeniul ei. Cunoaşterea dobândită de aceste ştiinţe poate fi folosită c<* un îndrumător pentru ..acţiune" şi. respectiv, pentru ..producţie". De aici rezultă că diferenţierea între ştiinţa productivă a poeticii şi arta poeziei nu necesită o separare a celor două activităţi. Cunoaşterea

dobândită de poetician poate fi însuşită de poet pentru a o **transfoi** în fundamentul raţional al artei sale. Poetica în calitate de ştq productivă nu este numai o teorie a poeziei, dar şi un fa semnificativ pentru practicarea acesteia[4]

2. Trei postulate ale cunoaşterii ştiinţifice

Dacă acceptăm sugestia potrivit căreia poetica lui Aristotel eşti ştiinţă productivă, următorul pas va fi să aflăm dacă şi cum satisf; ea postulatele generale ale filosofiei aristotelice a ştiinţei. Trebuie începem prin a sublinia faptul că, la Aristotel. diferenţierea ştiinţe, particulare nu pune sub semnul întrebării validitatea principii generale ale investigaţiei ştiinţifice. Pentru a se mişca pe un tei sigur, ştiinţele specializate trebuie să-şi dezvolte metode specifn adecvate domeniilor lor de obiect: ele se supun cerinţei metodologice şi logice generale necesare achiziţionării şi formulă cunoaşterii ştiinţifice. Trei teze ale filosofiei aristotelice a ştiinţei si esenţiale pentru a înţelege epistemologia *Poeticii:*

a Ştiinţele năzuiesc să arate „atributele esenţiale ale genului care se preocupă" *{Meta VI.* I. 1025b)*. Acesta este ţelul care fa cunoaşterea ştiinţifică să treacă dincolo de domeniul percepţiei: .. adevăr, senzaţia rămâne la individual, pe când cunoaşterea ştiinţifi merge la universal" *{APst* I, 31, 87b)**.[5] în filosofia lui Aristotel i poate exista o ştiinţă a entităţilor particulare sau a proprietăţii! contingente: „Nu poate exista o abordare ştiinţifică" „accidentalului". „Nici o ştiinţă - practică, productivă sau teoretică nu se osteneşte să se ocupe cu aceasta"*** *{Meta* VI. 2. 1026b: \ Joja 1971, 99-l00; Granger 1976. 346-347).

^Aristotel, *Metafizica,* traducere de Ştefan Bezdechi, Editura Iri, 1996.
Aristotel. *Analitica secundă,* în Organon, voi. II, traducere, studl introductiv, introducere şi note de Mircea Florian, IRI. 1998.
f
*** Pentru claritate şi concizie am preferat să dăm. în traducere citatul di| ediţia englezească. în ediţia românească citată mai sus textul sună după cum *i* mează: „Iar dovada acestui lucru e că despre ea [Fiinţa prin accident] nu t tează nici un fel de ştiinţă, nici teoretică, nici făuritoare, nici practică", p. 208 (/

b. Pentru a trece de la individual la „universal", ştiinţa utilizează louă metode complementare, inducţia şi silogismul (deducţia). Este ane cunoscut faptul că metoda silogismului a fost dezvoltată în amănunt de Aristotel (pentru o discuţie asupra acestei teme cf. Lear 1980). Inducţia a avut parte de o tratare mai puţin formală, cu toate acestea caracterul său general este destul de explicit: este o metodă prin care „universalul este scos din particularul cunoscut clar" *{APst* I, 171a). Astfel, se poate spune că inducţia funcţionează ca o punte de legătură între domeniul particularului contingent şi cel al esenţelor universale. Ea pătrunde în esenţa universală printr-o analiză sistematică şi exhaustivă a speciilor particulare ce sunt într-o veşnică extindere (cf. *APst* II, 13. 97b).

c). Ştiinţa se străduie să organizeze cunoaşterea pe principiile demonstraţiei *{apodeixis).* Demonstraţia este un silogism în care inferenţa validă este derivată din ..premisele adevărate" („speciilor prime şi nedemonstrabile'") *{APst* I, 2. 71b). „Ştiinţa apodictică" a lui Aristotel a fost caracterizată drept un „sistem axiomatic deductiv care conţine un set finit de *apodeixeis* sau demonstraţii legate între ele" (Baraes 1975. 65).[6] Consecvent cu propria sa idee despre ştiinţele specializate. Aristotel postulează axiome specifice fiecărei ştiinţe. De vreme ce cunoaşterea premiselor nemijlocite este .independentă de demonstraţie" *{APst* I, 3v 72b), trebuie să se pună întrebarea referitoare la originea ei. în ultimul capitol al *Analiticii secunde,* Aristotel dă următorul răspuns: „Deoarece nici o altă facultate. în afară de intelectul intuitiv, nu este mai exactă decât Ştiinţa, urmează că nu există o ştiinţă a principiilor. [...] Deoarece totuşi numai intelectul intuitiv este mai adevărat decât ştiinţa, principiile sunt obiectul intelectului intuitiv." *{APst* II. 19. 100a: vezi şi *EN* VI, 5. 1141a). Trebuie să mai precizăm că la Aristotel intelectul intuitiv este raţional şi empiric; el se bazează pe experienţa acumulată prin percepţia simţurilor şi prin memorie - capacităţi fundamentale ale omului *{APst* II. 19, 99b-l00a; *Meta* I, 980a-981b). Ştiinţa nu este alungată din domeniul experienţei de către fundamentul ei intuitiv, căci cunoaşterea dedusă din premisele prime ale intelectului intuitiv este. de fapt. derivată din experienţă.

S-a spus deseori că ideea de ştiinţă demonstrativă a fost sugerată de gradul înalt de formalizare atins de matematica şi geometria greacă. Totuşi. Aristotel era conştient de faptul că nu toate ştiinţele sunt suficient de evoluate pentru axiomatizare; el pare să sugereze că trebuie acceptate *diferite grade* de exactitate ştiinţifică. în funcţie de natura domeniului ştiinţei: „Va fi suficient ca expunerea noastră să

pună în lumină materia pe care şi-a propus-o. Căci nu trebuie urmă aceeaşi precizie în toate lucrările minţii. [...] Aşadar, omul insul caută în fiecare gen doar gradul de precizie implicat de natura subie tului" *(ENl,* 3, 1094b). în ştiinţa politică, la care acest citat se refe în mod special, necesitatea de a exprima şi accepta adevărul .,apr ximativ şi în mare" este dată de „fluctuaţia", instabilitatea şi variabi] tatea fenomenului politic. Acceptarea unui grad de exactitate mai scl zut este singura concesie pe care Aristotel este dispus să o facă ştiij ţelor care se aventurează în domeniile dezordonate ale „fluctuaţiei".

3. Epistemologia poeticii

După cum s-a menţionat deja, Aristotel nu a formulat presupozi ţiile epistemologice ale cercetării sale în domeniul artei poeziei. Sui prinzător este mai ales faptul că nu a ţinut cont de marile „fluctuaţii care există în acest domeniu, aşa cum a făcut în cazul ştiinţei politia Era de aşteptat ca întâlnirea metodei ştiinţifice aristotelice cu dome niul artei poetice să creeze dificultăţi epistemologice serioase. Auton *Poeticii* preferă, mai curând, să găsească acestor dificultăţi o rezolvai prin practica sa analitică decât printr-o reflecţie teoretică Pentru recupera epistemologia „ascunsă" a *Poeticii* pe o cale mai scurtă, rej construcţia mea se va baza pe fondul cel mai elaborat şi mai siste] matic al analizei lui Aristotel, adică pe descrierea structurii tragediei.'

A. Poetica universalistă

Deşi „fluctuaţia" din acest domeniu justifică un grad mai scăzu de exactitate, ea nu poate fi acceptată ca motiv pentru a deplass centrul cercetării ştiinţifice de la „universal" către individual şi par< ticular. După cum am observat deja, Aristotel a refuzat în mod explici acest privilegiu ştiinţelor productive şi practice. în mod inevitabil sarcina poeticii aristotelice va fi să descopere „atributele esenţiale" -″
poeziei şi să lase la o parte proprietăţile contingente, variabile ale operei poetice individuale. O poetică bazată pe principiile filosofiei aristotelice a ştiinţei este destinată să fie o *poetică universalistă,* o teorie a categoriilor literare generale. Ea nu se mai „osteneşte" cu analiza şi interpretarea operelor poetice individuale. De aceea, nu este deloc surprinzător faptul că, pe parcursul discuţiei despre tragedie, nu aăsim o analiză independentă, de sine stătătoare, a unei anumite piese. Operele poetice individuale intră în poetica universalistă doar ca exemplificări ale categoriilor generale (vezi mai jos). Aristotel se apropie cel mai mult de descrierea unei tragedii în rezumatul intrigii la *Ifigenia în Taurida* (cap. XVII), dar chiar şi în acest caz. descrierea generală este făcută doar pentru a

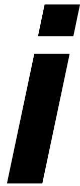
indica felul în care trebuie „privit un subiect în linii generale".
Partea centrală a poeticii lui Aristotel constă din expuneri sau din definiţii date universaliilor generice. Faimoasa definiţie aristotelică a tragediei este concepută în chip explicit ca „definiţie a naturii esenţiale fa tragediei]". Să reflectăm asupra modului în care Aristotel a definit .recunoaşterea" *(anagnorisis),* una din părţile componente ale tragediei: „Cum o arată numele, recunoaşterea e o trecere de la neştiinţă la ştiinţă, în stare să împingă fie la dragoste, fie la duşmănie Dersonajele sortite fericirii ori nenorocirii" *(Poet.* II. 1452a)*. Recunoaşterea este înfăţişată aici ca un procedeu univeif al al intrigii; tipurile ei, menţionate în definiţie, sunt mai curând subcategorii ale genului decât manifestări specifice ale recunoaşterii.

B. Mereologia lui Aristotel

Categoriile universale ale genului tragic sunt organizate mtr-un model sistematic şi exhaustiv. Se poate observa cu uşurinţă că modelul este construit „de la vârf spre bază", ceea ce înseamnă că once categorie mai puţin abstractă, situată la un nivel inferior, este derivata dintr-una mai abstractă, situată la un nivel superior. Rezultatul este un *model stratificat,* o reprezentare a tragediei pe mai multe niveluri corespunzătoare gradelor descendente de abstractizare (vezi Schemele l- IA. 1B. IC) Primul nivel (nivelul A) oferă cadrul supraordonat in

Aristotel, *Poetica,* Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. **Pippidi,** edL a ni-a. îngrijită de Stella Petecel, IRI, 1998.

'■ l



NIVEL A trasaturile artelor mimetice
toare metodele
poeziei (ritm, cânt.
măsurii)
l447b|
1^

Schema 1 ^)

ho obiecte
1448;
hos metode
! 448a
u ncţiniic (sit|wriori nivelului comun)
I448a|

Schema IA

funcţie
1448b
Nivni.c
1453b
n se feri după I recunoaştere
1453b

Schema 1B

NIVEL C
..păr|i" ale tragediei
1454a
1454a
asemănător omului 1454.1
1454a

Schema IC

NIVEL C
„părţi" aic tragediei
NIVEL D
pălii ale ..paliilor"
dovedirca/respin-gerca dovezii
Irezirca emoţiilor
1456a.

care se înscrie teoria tragediei - trăsăturile distinctive ale artelu mimetice (cap. I şi IV). La al doilea nivel (nivelul B), acest trăsături sunt înlocuite de aspectele specifice genului tragic (caj II, III). Acelaşi nivel este reluat în definiţia tragediei, care strâng laolaltă toate aspectele deja obţinute (cap. VI). La nivelul C s ajunge prin înlocuirea „aspectelor" definiţiei cu cele şase ..părţi ale tragediei (cap. VI). în sfârşit, nivelul D este atins pri diferenţierea posibililor constituenţi ai ..părţilor": cei ai intrig (cap. VII-X), ai caracterelor (cap. XV), ai cugetării (cap. XIX Mai trebuie adăugat că în reprezentarea intrigii tragice - domeni cel mai elaborat al modelului (vezi schema IA)-, Aristotel c boară la un nivel de abstractizare mai scăzut prin distingeri tipurilor de peripeţie (cap. XI). de patos (cap. XIV) şi d recunoaştere (cap. XVI).

'

Deşi forma stratificată a modelului aristotelic al tragediei est* evidentă (vezi Ingarden 196l-l962. 170). fundamentul său logic procedeul sau procedeele derivaţionale aplicate în dezvoltarea *m*< cleiului - este mult mai

puțin evident. în primul studiu modei dedicat *Poeticii* lui Aristotel. procedeul derivațional a fost echiv; lat cu ..demonstrația științifică": deoarece ..părțile" tragediei sur „elementele esențiale și indispensabile, inerente înseși noțiunii d tragedie, rezultă că ele sunt deduse cu necesitate din definiție (Solmsen 135, 199).[8] într-adevăr, derivarea modelului la Aristote pornește de la un silogism demonstrativ. Definiția tragediei ești dedusă din axioma esteticii aristotelice, mai precis din caracterij zarea ..artei mimetice" în termenii aspectelor sale - *mediu, obiec, mod* și *funcției* Conform filosofiei aristotelice a cunoașterii, pri; instruire rațională se ajunge la axioma estetică. .,premisa imediată"] care definește ..genul cu care se ocupă această știință" (Hintikka| 1972. 62). Numai atunci se aplică procedeul silogismului pentru a se putea deriva din axiomă ..aspectele" tragediei.[10] încorporarea poeticii lui Aristotel în estetică, remarcată de Mieke Bal (1982, 177). se asigură prin cea mai strânsă legătură logică, și anume prin, inferență.
Totuși. în acest punct procedeul derivațional al lui Aristotel se schimbă radical. *Demonstrația devine mereologie.* Silogismul logic este înlocuit de analiza mereologică. Reprezentarea tragediei devine un model *structural.* Genul este reprezentat ca un întreg compozit, constituit dintr-o mulțime de părți: fiecare dintre părți este, la rândul ei. un întreg alcătuit din propriile părți. împărțire

aristotelică a structurii tragediei se situează la începutul unei lungi, jar relativ lente dezvoltări a modelului mereologie în poetică (vezi. în lucrarea de față. cap. 3, sec. 1. 2: cap. 5, sec. 2; cap. 6;
7, sec. 2). u
Mereologia lui Aristotel este întemeiată pe două postulate:
a) *Postulatul non-aditivității.* care susține că întregul reprezintă mai mult decât suma părților componente, a fost enunțat de Aristotel în *Metafizica* și exemplificat printr-o structură lingvistică precum și printr-una biologică: „Prin urmare, silaba e ceva aparte; ea nu se reduce doar la suma elementelor sale, vocală plus consoană, ci e ceva deosebit, după cum tot astfel carnea nu constă numai din Foc și Pământ sau din cald și rece, ci mai e ceva pe deasupra" *(Meta* VII, 17. 1041b). Acest ..ceva deosebit" este ceea ce mereologia contemporană denumește prin proprietăți ..emergente", mai precis, proprietățile întregului care nu pot fi derivate din proprietățile părților.[12] Postulatul non-aditivității explică felul cum o grupare a mai multor părți, precum .,intriga", „caracterul", ..graiul cuvântărilor" și altele, poate constitui o entitate de ordin superior, respectiv tragedia. Postulatul non-aditivității are o importanță esențială mai ales pentru înțelegerea structurării întregurilor ale căror părți sunt mai curând aspecte sau „momente" care se întrepătrund decât componente bine delimitate, detașabile sau pro-priu-zis „organe". Evident, părțile tragediei sunt momente nedetașabile; ele pot fi separate și izolate numai de dragul analizei și al descrierii structurale.
b. *Postulatul completitudinii* a fost enunțat în *Poetică* în legătură cu enumerarea „părților" tragediei: „în chip necesar, fiece tragedie va avea doar șase părți, ce slujesc să-i determine felul; [...] afară de ele. altele nu mai sunt" *(Poet.* VI 1450a). Postulatul completitudinii este respectat la toate nivelurile mereologice ale modelului; fiecare categorie de ordin superior este înlocuită de setul exhaustiv și necesar al constituenților săi. Structura lui Aristotel este completă în toate seturile sale categoriale. Prin enumerarea tuturor posibililor constituenți ai structurii tragice, modelul atinge "» nivel înalt de coerență logică; în același timp. prețul care se plătește pentru completitudine nu poate fi trecut cu vederea: nu ■nai rămâne loc pentru inovația structurală.[13]

La Aristotel, derivarea mereologică este procedeul dominant formării modelului; ea generează cele șase categorii interioare sj structurii, și anume „părțile" tragediei. Totuși, nu trebuie să uită; că cel mai de jos nivel al modelului (nivelului E al Schemei 1 este atins printr-un alt procedeu derivațional. Constituenții intri nu sunt descompuși în părți; mai curând, deosebitele variante a ..peripeției", „recunoașterii" și „patosului" sunt derivate prin proa deul „diviziunii" *(diairesis).* Acesta se bazează pe criteriul propi etăților specifice *(differentiae specificae)* pentru a împărți o cat gorie de ordin superior în „contrariile" ei potențiale (cf. Eco 198-61). De exemplu. în categoria peripeției sunt posibile două tipu, alternative: o răsturnare de situație de la nenoroc la noroc invers, o trecere de la noroc la ghinion. Spre deosebire constituenții mereologici. care sunt în mod necesar complementarj variantele alternative se autoexclud. Dacă se selectează o intrigj ..negativă", perechea ei „pozitivă" este obligatoriu omisă și inver In cazul în care este corectă această reconstrucție a procesul de formare a modelului tragediei la Aristotel, putem tragi concluzia că sunt implicate trei procedee logic distincte: *inferenji analiza mereologică* și *diviziunea.* Procedeul mereologic are un r< central în derivare și o importanță deosebită din punct de vede istoric. Dându-i lui Aristotel șansa de a demonstra analiza mere' logică, poetica a câștigat - împreună cu știința organismelor vii o importanță istorică pentru dezvoltarea științifică a epistemolo giei. Studiul structurilor poetice devine o sursă de inspirație pentr| cercetări structurale generale. Pentru poetică, introducerea mode-! lului mereologic a reprezentat un moment însemnat în consacrarea ei ca disciplină științifică. Sarcinile sale

cognitive cele mai importante sunt trasate deja: studiul proprietăților „emergente", al; ierarhiilor structurale formate prin derivare şi integrare, al relațiiloii variate între părți, cât şi al celor dintre părți şi întreguri, într-un cuvânt, studiul *structurilor* poetice. Mai mult. în mereologia aristotelică, se prevede o asociere durabilă a poeticii cu modelul organic; poetica teoretică va fi puternic influențată de o serie de analogii între structurile poetice şi structuri ale naturii vii.[14] în; toate aceste aspecte, moştenirea mereologică a aristotelismului are. o importanță absolut esențială pentru poetică Este inutil să mai amintim că nici o metodă, teorie sau model de *poiesis,* nu poate fi
Ldecvată dacă se limitează la părți fără a lua în considerare şi
întregul-

C. Poetica exemplificatoare

Este necesar să se menționeze faptul că, potrivit lui Aristotel, știința își acumulează cunoașterea prin aplicarea alternativă a celor două procedee complementare: inducția şi silogismul. Am demonstrat că în formarea modelului tragediei silogismul este împins pe ultimul plan de procedeul dominant al analizei mereologice. Propunem ca în cadrul aparatului epistemic al poeticii lui Aristotel inducția să fie înlocuită prin exemplificare. în acest caz, argumentul mi-a fost oferit de faptul că Aristotel, cel puțin într-un pasaj al scrierilor sale logice, a caracterizat exemplul drept ..un fel de inducție" *(APst.* I. 1. 71a). Se poate spune că exemplificarea este o inducție incompletă, deoarece se bazează pe un eşantion nereprezentativ de date: cu toate acestea, ea îşi păstrează rolul de inducție în calitatea ei de punte de legătură între particularul empiric şi universalul abstract[15]
Rolul de punte de legătură este extrem de bine venit în poetica universalistă: exemplele oferă conexiunea necesară între modelul abstract şi operele poetice particulare. .Aristotel - afumă M.H. Abrams - face referiri la opere particulare numai pentru a exemplifica sau clarifica [...] enunțuri generale" (1972,21).
Rolul exemplificării devine extrem de evident atunci când observăm că exemplele sunt de regulă introduse pentru a ilustra categoriile care se situează la nivelurile inferioare ale modelului. ••Părți" ale tragediei sunt lăsate fără exemplificări (dacă nu punem la socoteală o serie de referiri vagi la poeți „ai zilei de atunci" sau la poeți „mai timpurii").[16] Nu există altă dovadă mai bună că modelul abstract controlează procedeul exemplificării decât faptul că exemplele sunt utilizate numai pentru extinderea derivării acestuia. Nici relațiile cronologice dintre exemple, şi nici cele siste-mice. nu joacă vreun rol în ordinea prezentării acestora O dovadă evidentă a acestui fapt poate fi găsită în exemplificarea elementelor constitutive ale intrigii. în cap. XI (1452a-b). Aristotel dă esemple de peripeții *(Oedip Rege* şi *Lynceu)* şi de recunoaştere *(Oedip Rege* şi *Ifigenia în Taurida):* totuşi, exemplificarea celui

de-al treilea element constitutiv al intrigii, elementul patei *(pathos),* este amânată până în cap. XIV, unde categoria este d| cutată mai pe larg (şi exemplificată cu *Oedip Rege, Odiseu răi Antigona* şi altele).
Am arătat deja că poetica universalistă, concentrându-se c pra „atributelor esențiale" ale poeziei, elimină în mod necesar câmpul său de interes operele poetice individuale. Am putea *ătU* în chip exact această ..zonă albă": este zona situată între categorii celui mai de jos nivel al modelului şi manifestările concrete a structurii generice. în poetica universalistă, această zonă este cor pletată cu exemple; cealaltă cale de a acoperi acest interval - ai liza şi interpretarea operelor individuale - nu este disponibilă. Poi tica universalistă este prizoniera paradoxului propriei sale produj ții. încercând să surprindă „esența" poeziei, poeticii îi scapă pr prietatea fundamentală a poeziei: unicitatea şi variabilitatea mai festărilor sale.

4. Fundamentele criticii

Epistemologia poeticii lui Aristotel combină derivarea un model structural cu exemplificarea lui şi realizează astfel cerințe^ propriei sale filosofii a științei, cerințe adaptate unui domeniu de cercetare în care este admisibil un grad mai scăzut de exactitate. Din acest motiv, poetica lui Aristotel poate fi considerată, în chip adecvat, o știință a literaturii. Dar textul din *Poetica,* în mod evident, nu este redus la *enunțuri* descriptive; în repetate rânduri Aristot formulează şi *judecăți* critice. Se pare că ținta finală a incursiun sale în studiul tragediei este aceea de a determina valoare semnificația şi impactul tragediilor greceşti din acea vreme şi de da sfaturi celor ce practicau pe atunci această artă, precum şi celo ce urmau să o practice.[17] Din acest motiv, se poate spune că *Poetict* lui Aristotel a pus bazele *criticii literare* occidentale.[18] "
Trăsătura esențială a criticii lui Aristotel este legătura sa vitali cu poetica Modelul tragediei, definițiile şi descrierile categoriila şi proprietăților sale de bază furnizează metalimbajul necesai pentru critica tragediei. Datorită acestei legături, *limbajul critic*
lui Aristotel este explicit şi sistematic. Dar modelele, reprezentările ş[tezele poeticii nu pot servi drept criterii pentru judecata critică; aceste criterii trebuie să fie stabilite de norme preferențiale. Formulând aceste norme, Aristotel a dat un exemplu de *metodă critică* explicită şi sistematică.
în *Poetica* sunt introduse două tipuri principale de norme preferențiale. Le vom numi în conformitate cu motivația lor - norme *structurale* şi norme *funcționale.* Normele preferențiale structurale sunt postulate ale

proprietăților pe care Aristotel le consideră necesare pentru o tragedie „bine structurată". în genere, aceste norme se referă la ..mărimea şi ordinea" tragediei sau a părților sale, parametri considerați decisivi pentru ..frumosul" poetic *(Poet* VII, 1450b).[19] O tragedie „bine construită", formată după aceste norme, ar trebui să fie întruchiparea optimă a potențialurilor estetice ale genului (vezi Somville 1975. 129-l31).
Principala normă structurală a unei tragedii bine construite se referă la preponderența intrigii. Intriga, potrivit lui Aristotel, este ..cel mai însemnat element" dintre toate „părțile" tragediei. Aristotel oferă mai multe argumente pentru a justifica această afirmație (ele se găsesc rezumate la Dupont-Roc şi Lallot 1980, 202-206); mai cu seamă trebuie să menționăm cel mai important argument, potrivit căruia norma poate fi extrasă din definiția tragediei: de vreme ce tragedia este „un proces de imitare *a unei acțiuni" (Poet* VI, 1449b; *s.a.)* intriga, adică însăşi imitația acestei acțiuni, este în mod necesar „principiul de bază" al tragediei. Poziția lominantă a intrigii duce la o aranjare ierarhică a tuturor celorlalte părți". Ele sunt dispuse în funcție de importanța lor pentru intrigă, ncepând cu caracterele care fac intriga-[0], continuând cu judecata :are este în ..funcție de caracter" (Rosenstein 1976, 555) şi erminând cu elementul spectaculos. Trebuie subliniat faptul că ierarhizarea „părților" este o restricție *suplimentară* impusă modelului mereologic în care „părțile" formează unul şi acelaşi strat structural. Norma preferențială transformă o mulțime de constituenți structurali neordonați într-o ierarhie gradată.
Normele structurale preferențiale reprezintă idealul estetic al lui Aristotel. Normele funcționale reflectă concepția sa teleologică asupra operelor mimetice: „La ceea ce ia naştere prin inteligență, unde, ca de exemplu facerea unei case sau a unei statui, nu se produc la întâmplare şi nici cu necesitate, ci în vederea unui scop..." *(APst* II. 11. 95a). Dacă operele poetice sunt privite teleologic.

adică sunt considerate ca nişte structuri modelate de funcțiile loj atunci toate descrierile structurale pot fi interpretate ca normi funcționale. Când vorbim despre norme *preferențiale* funcționale avem în vedere postulatele care exprimă concepția despre tragedi ca împlinire optimă a funcției sale de *catharsis,* aceasta este trage dia care ..funcționează bine". Criticul apreciază succesul activități poietice pornind de la premisa că operele tragice individuale atinj o intensitate a *catharsis-ulm* direct proporțională cu adecvarea loi la normele preferențiale funcționale. Baza teleologică a criticii Iu) Aristotel este cel mai bine exprimată în structurarea intrigii ..Intriga trebuie aşa fel închegată încât, chiar fără să le vad ascultătorul întâmplărilor să se înfioare şi să se înduioşeze de ce petrecute" *(Poet* XIV, 1453b).
Cel mai adesea, norma funcțională este definită la nivelul î ferior al modelului stratificat Ea este introdusă prin gradarea tip iilor alternative de constituenți structurali şi plasarea lor pe o sca preferențială. în mod deloc surprinzător, categoria cea mai elab<. rată a modelului, cea a intrigii tragice, primeşte şi cea mai minuți oasă gradare funcțională. Un exemplu elocvent de norm funcțională îl reprezintă gradarea tipurilor de recunoaşter prezentată de Aristotel în cap. XVI. Distingând cinci modu Aristotel le ordonează de la „cel mai puțin artistic" - ..rec noaşterea prin semne" -, până la „cea mai bună recunoaştere" cea „decurgând din însăşi înlănțuirea faptelor". Această grada funcțională este utilizată apoi drept criteriu pentru evaluările critic ale tragediilor particulare. Validitatea acestor acte critice depind în întregime de acceptarea normei preferențiale anterioare. I
Normele structurale şi cele funcționale preferențiale sun* conceptele de bază ale sistemului critic aristotelic şi reprezint baza practicii sale critice. împreună, normele definesc „tragedi. ideală", o structură care în gândirea estetică a Stagiritului întru chipează cel mai bine cerințele funcționale şi structurale al genului.[21] Normele structurii ideale oferă un fundament logic solio pentru judecata critică: dacă o normă postulează că structura ideală *X* trebuie să aibă proprietatea *P,* atunci toate manifestările lui *X* care îl conțin pe *P* corespund structurii ideale şi sunt, prin urmare, superioare tuturor manifestărilor care nu îl conțin pe *P.* Dacă, de exemplu, intriga tragică a structurii ideale este „unificată", atunci tragediile cu o astfel de intrigă vor fi socotite superioare tragediilor care au o structură episodică a intrigii. O descriere clară

tragediei ideale reprezintă contribuția principală a lui Aristotel la Armarea bazelor metodologice ale criticii

literare occidentale.

5. Critică *versus* poetică

Am arătat că poetica lui Aristotel este legată în mod vital de critica sa; aceasta din urmă este o *critică bazată pe poetică.* O astfel de critică este capabilă să formuleze *evaluări analitice* (ca să folosim un termen din Beardsley 1981, 154), mai precis, judecăți critice legitimate de o cunoaştere la care s-a ajuns prin poetică. La o analiză mai atentă, această legătură, favorabilă pentru critică, pare să fie în detrimentul poeticii Construcția unei structuri ideale interferează cu dezvoltarea teoriei. Desigur, teoria lui Aristotel nu este un construct *a priori;* ea se *bazează* pe o cunoaştere temeinică a tragediilor greceşti din vremea sa[22] Dar procesul propriu-zis de formare a teoriei este precedat de o ascunsă operație axiologică de natură intuitivă; cu ajutorul acestui filtru estetic invizibil câteva opere tragice sunt selectate pentru a forma un set aparte, un corpus pe care (şi pentru care) va fi construită teoria Poetica structurii ideale este o teorie a operelor de artă preferate de poetician. Tragedia este „imitația unei acțiuni" deoarece tragediile preferate de Aristotel sunt structurate pe predominanța intrigii[23] Tragedia îndeplineşte funcția de curățire a patimilor pentru că este efectul produs de operele pe care Aristotel le-a considerat drept cele mai reprezentative în cadrul genului Intuiția estetică modelează teoria tragediei, construind restricții preferențiale în cadrul modelului structural. Critica lui Aristotel se bazează pe poetică, dar *atât critica cât ți poetica* au ca ultim fundament axiologia intuitivă în logodna dintre critică şi poetică, critica ajunge la statutul unei axiologii legitimate, în schimb, poetica, devenind o axiologie ascunsă, îşi pierde inocența descriptivă şi se transformă într-o disciplină normativă Mai cu seamă derutant este faptul că textul *Poeticii* este un amalgam de enunțuri descriptive, de norme preferențiale şi de judecăți critice, fără ca între aceste diferite forme logice de discurs să existe vreo separație clară[24]

Nu este de mirare că modelul lui Aristotel, ca unul al structurii ideale, este nesatisfăcător în calitate de teorie generală a tragediei

greceşti Nu se poate efectua o analiză nepărtinitoare şi echilibrată corpusului existent Structura aleasă ca ideală vine în detrimen altor tragedii nu mai puțin reprezentative, dar care au avut neşansa _ nu fie conforme cu tipul ideaL Else, care şi-a exprimat marea admj
rație pentru Aristotel ca poetician, rezervă *Poeticii cea* mai sever^,^^____
critică din pricina consecinței metodei sale: „întâmplător, tăişMl^j curând le tratează ca pe nişte
judecăţii sale a lovit direct într-o capodoperă: *Oedip;* de asemenea, ţ
altă piesă tratată la fel, *Ifigenia,* nu poate fi considerată, cu onestitate
mai mult decât o melodramă bună, cum, în acelaşi timp, capodopeii
precum *Troienele* sau *Bacantele,* ca să nu mai vorbim de *Oedip li*
Colonos sau de *Agamemnon,* rămân în afara sistemului lui Aristotej
Aceasta nu este o cale pe care se poate ajunge la o înțelegeij
organică a celor mai bune drame greceşti. în epoca ei de glorie"
tragedia implica anumite elemente pe care Aristotel nici măcar nu lej
a intuit şi, prin urmare, ele nu sunt prezente în filosofia sa" (1951
446).[25] Nu trebuie să pierdem din vedere că observațiile aduse dj
Else teoriei lui Aristotel reprezintă opinia unui critic referitoare Ii
opinia altui critic rezultată din confruntarea a două corpusuri prefe
rențiale diferite. Ceea ce contează este pledoaria lui Else pentru
teorie a tragediei care să aibă o bază empirică mai largă.

unt deopotrivă născocite". Majoritatea tragediilor greceşti se ba-iza, conform tradiției, pe intrigile „istorice", dar aceasta nu eamnă că intrigi propriu-zis fictive ne „desfată mai puțin"
p f -----v . . -----•_•«♦:: „;„onto în interiorii
(Poei IX, 1451b). Aprecierea varietății existente în interiorul corpusului duce la o teorie care nu clasifică structurile poetice, ci

6. Către o poetică descriptivă

Am observat că poetica structurii ideale se transformă necesitate într-o poetică restrictivă, normativă. Mai există, oare,^ vreun alt tip de poetică care să nu se bazeze exclusiv pe axiologia intuitivă a poeticianului? Tratatul lui Aristotel, deşi practică în special poetica tipului ideal, indică - în anumite pasaje minore sau criptice - posibilitatea unei poetici cu o bază epistemologică diferită. Cea mai sugestivă prefigurare a unei astfel de poetici apare în analiza pe care o face Aristotel motivației „istorice" a intrigilor tragice.[26] Această analiză, aparent interesată numai de numele eroilor tragici, atinge de fapt unul din subiectele esențiale ale poeticii, şi anume relația dintre intriga fictivă şi evenimentele istorice. Indicând o anumită tragedie *(Anteu* a lui Agathon, cea care s-a pierdut), Aristotel observă că aici „intriga şi personajele;
j^cswjywu— intrigilor alternative ține doar de un aspect specific tragediei; cel mai remarcabil progres pe care îl aduce Aristotel în domeniul poeticii descriptive îl reprezintă tipologia primară a tragediei schițată în cap. XVIII.

Else a reconstruit această tipologie obscură, descoperind principiul ei fundamental: „Fiecare din cele patru tipuri [de tragedie] este definit prin intermediul unui element structural dominant sau printr-o tendință: plan complex, rezolvare fericită sau nefericită, preponderența «episoadelor» asupra acțiunii principale" (1957, 543). Dacă reconstrucția lui Else este corectă, atunci avem de-a face cu o tipologie care reflectă ideea *dominantelor schimbătoare.* Din această nouă perspectivă, tragedia nu mai este definită prin dominarea exclusivă a unei singure „părți", intriga; alte părți sau alți constituenți structurali pot să-şi asume rolul dominantei, efectuând o reorganizare totală a structurii generice. Poetica descriptivă descoperă potențialele dinamice ale unei structuri. în loc să construiască un tip ideal, ea stabileşte cadrul unei tipologii generale.

S-a observat că tipologia tragediei la Aristotel este inconsistentă cu definiția tragediei. Inconsistența poate fi acum explicată, în timp ce definiția este concepută pentru o structură preferențială, ideală şi statică, tipologia admite posibilitatea transformărilor structurale şi, prin urmare, şi pe aceea a modificării istorice a structurii. Din perspectiva poeticii descriptive, istoria *poiesis-ului* nu mai este un proces finit care se încheie în momentul când tipul ideal este atins. Atâta vreme cât poeții există, structurile poetice nu vor fi imobile. Deschizându-şi poetica către experiența permanent schimbătoarei producții literare, Aristotel a indicat o cale de a ieşi din impasul poeticii normative, la a cărui configurare el însuşi a contribuit încercarea monumentală a lui Aristotel de a construi un

cât

ontribuit încercarea mon

sistem logic coerent care să cuprindă atât enunțuri descriptive, cât Şi judecăți evaluative a constituit un stimulent pentru două tradiții culturale - poetica şi critica literară - care, de-a lungul secolelor, ªu coexistat sau au rivalizat în spațiul studiului occidental asupra literaturii. *Poetica* a trasat sarcinile fundamentale ale celor două

tradiții valabile până în prezent Scopul poeticii este de a formu] epistemologia unui studiu ştiințific al artei poetice. Scopul critic este de a formula criterii riguroase pentru evaluările estetice. Re; lizând această corelație între poetică şi critică, Aristotel încearcă < rezolve problema de bază a poeticii: poetica în calitate de ştiin trebuie să fie descriptivă, dar, deoarece studiază fenomenele est tice, ea nu se poate sustrage presupozițiilor axiologice. în tratat său, Aristotel îşi propune să elucideze această dilemă, construind poetică a structurii ideale; secțiunile cele mai avansate, dar fraj mentare, ale acestuia ne invită să contemplăm o poetică far restricții, al cărei domeniu este experiența variată şi în permaneni extindere a poeziei.

Capitolul 2

POETICA LEIBNIZIANĂ: ȚĂRILE MINUNILOR DIN ȚARA CANTOANELOR

1. De la *mimesis* la *Naturnachahmung*

Opera lui Aristotel a stabilit programul poeticii occidentale, atrăgând imperios atenția asupra specificității artei poetice şi i-a determinat propensiunea structurală, descriind categoriile poetice în cadrul unui model mereologic şi interpretându-le ca întreguri structurate. în acelaşi timp, *Poetica* a formulat, deşi într-un mod mult mai puțin explicit, cea de-a doua temă fundamentală a poeticii occidentale, şi anume *relația dintre arta poetică ți lume* („realitate").

Mai mult de două milenii, această relație a fost explicată aproape exclusiv prin doctrina *mimesis-nlm.* Datorită îndelungatei sale autorității şi aplicării sale la tipuri diferite de reprezentări, *mimesis-ul* a devenit unul dintre conceptele cele mai confuze şi mai abuziv folosite ale gândirii occidentale. în utilizarea sa arhaică inițială, termenul a însemnat probabil „mimarea" unor persoane sau a unor animale în dansurile sau în muzica ritualurilor sacre. (Koller 1954; Else 1958; Sqrbom 1966. 1l-77; Tatarkiewicz 1980, 266; Spăriosu 1984, i-iv). în tradiția socratică (după cum a fost transmisă de Xenofon) termenul era folosit cu referire la sculptură Şi pictură; această extindere a ariei de folosire a cuvântului a impus o reinterpretare a conceptului. *Mimesis-vX* socratic desemnează acea capacitate a artelor de a produce reprezentări similare lucrurilor materiale existente („reale") sau stărilor mentale. Prima formulare bine cunoscută a doctrinei *mimesis-ului,* estetica lui Platon, este o consecință a metafizicii sale. Operelor de artă mimetice li s-a conferit statutul de copii pasive ale fenomenelor, de două ori îndepărtate de realitatea esențelor („Ideile").[1] Doctrina Platonică, formulată cu precădere în Cartea a X-a a *Republicii,* a devenit o *cause celebre* în istoria filosofiei şi esteticii. îndepărtarea

lui Aristotel de concepția profesorului său a fost cu putință datori eliberării *mimesis-uM* de legătura sa metafizică. *Mimesis-ul* arist telic este o funcție a productivității artistice, o operație de *poies* în acest cadru, aspectele creatoare ale *mimesis-ulni* ies în eviden semnificația termenului se deplasează de la „imitație" la „repn zentare", iar apoi la cel de „creație" („invenție").[2] S-a sublini; adeseori că „transformarea" aristotelică a salvat ideea de *mimes,*

din fundătura filosofică în care intrase şi i-a rezervat posibi interpretări ulterioare (vezi Redfield 1975, 52-53). S-a vorbit mu, mai puţin despre faptul că, deşi îi lipseşte transparenţa, *mimesis-i* şi aspectele sale devin, în general, concepte operaţionale în teori şi tipologia artei lui Aristotel, şi în particular în arta sa poetic (vezi cap. I, sec. 3B).

■■

în perioada Renaşterii, ideea de *rnimesis* a reintrat în estetica $ poetica occidentală într-o versiune aristotelică. în cuvinte diferit şi cu diferite accente, mulţi gânditori renascentişti au ţinut cont di locul pe care îl au în procesul mimetic subiectul poetic şi viziune! sa specifică asupra realităţii (vezi Tatarkiewicz 1980, 270-273). îj acelaşi timp a apărut o nouă versiune a doctrinei *mimesis-xx\\i* poeziei / *se cere* să imite realitatea.[3] Această dezvoltare este ma mult decât doar o altă modificare semantică a conceptului; ea est< o parte esenţială din ascensiunea poeticii *normative.*

Modul normativ a dominat istoria poeticii câteva secole. în for ma sa cea mai autoritară - canonul neoclasicist din secolul XVII -i poetica normativă devine o colecţie de „reţete" pentru alcătuire^ operelor poetice. Ca şi alţi făuritori de noime de dinaintea sa, criticii neoclasicişti au făcut apel la autoritatea lui Aristotel.[4] De fapti canonul lor este clădit pe o denaturare a poeticii lui Aristotel aţâţ în spiritul ei general (Weinberg 1965), cât şi în tezele ei particulare (vezi Else 1957, 207-219, 575, pentru explicaţia caracterului pseudo-aristotelic al aşa-numitei reguli a celor patru unităţi). Soarta canonului neoclasicist în aria culturală germană este deosebit de instructivă pentru istoria poeticii occidentale. Mai întâi, canonul a fost formulat în maniera cea mai rigidă şi se baza pe cea mai primitivă formă de *mimesis,* şi anume pe concepţia potrivit căreia arta este o imitaţie a naturii *(Naturnachahmung);*[5] în această formă, ideea de *mimesis* scoate la iveală greşelile sale inerente. în al doilea rând, critica doctrinei neoclasiciste a pornit de la premise filosofice care au favorizat apariţia unei poetici noi, non-mimetice.

Doctrina despre *Naturnachahmung* a oferit canonului normativ oerman caracteristica sa fundamentală: operele de artă trebuie să semene sau să corespundă naturii. Atât producerea artei cât şi practicarea criticii de artă trebuie să se conformeze normei asemănării- Savanţii din Leipzig şi Ziirich - cele două centre importante de germanistică din prima jumătate a secolului al optsprezecelea -erau de acord în susţinerea acestei norme în ciuda antagonismului lor afirmat în mod deschis. Legiuitorul Johann Christoph Gottsched din Leipzig era convins că succesul sau eşecul unei opere de artă depinde în întregime de respectarea normei asemănării: ..Frumuseţea unei opere artificiale nu răsare dintr-o întunecime goală, ci îşi are un temei solid şi indispensabil în natura lucrurilor. Lucrurile naturale sunt frumoase în ele însele [...] Prin urmare, imitarea naturii perfecte poate conferi perfecţiune operelor artificiale.... iar devierea de la model *[Muster]* va duce întotdeauna spre ceva inform şi fără rost" (1730, 132). Faimoasa respingere de către Gottsched a operei ca formă de artă este motivată în special prin regula asemănării: ..Unde este prototipul *[Vorbild]* acestor imitaţii? Unde este natura cu care aceste istorii se aseamănă?" (1730, 740: vezi Birke 1960). La Ziirich. Johann Bodmer sublinia ideea superiorităţii naturii asupra artei în termeni nu mai puţin clari: toţi artişiii -pictori, sculptori şi poeţi - ..recunosc în natură pe profesorul şi pe maestrul lor şi cu toţii o iau ca prototip şi exemplu, studiind-o şi imitând-o" (1741. 28). Concepţia lui Bodmer despre natură (în concordanţă cu tradiţia) este vastă, conţinând trei domenii: lumea cerească, lumea umană şi lumea materială. Imitaţiile artistice sunt reprezentări ale lucrurilor existente în toate cele trei domenii, dar cu o atenţie deosebită acordată lumii umane (1741. 57-58). întrucât natura ca model este pe primul loc. iar arta ca imitaţie pe al doilea, regula asemănării este primul criteriu al perfecţiunii artistice. Bodmer nu are nimic împotriva faptului de a relua străvechi legende banalizate şi afirmă din nou că cel mai bun artist este maestrul care ..pictează natura cu atâta măiestrie şi fidelitate încât imaginea făcută după aceasta *[Nochbild]* este luată drept prototip *Wrbild}'-* (1974, 1.41).

Legătura dintre poetica normativă şi conceptul de *Naturnachahmung* s-a dovedit a fi pentru ambele de o importanţă hotărâtoare. Norma asemănării este atât de generală încât devine imprecisă; din ea nu se poate extrage nici un criteriu specific Pentru reprezentările artistice. Mai mult, şi probabil mai

decât aceasta este faptul că însuşi conceptul de natura, recunosc ca vag. a devenit, o dată cu progresul ştiinţelor naturale, din ce ce mai discutabil. în această situaţie, fiecare critic îşi interpn propria sa imagine despre natură, combinând credinţe personale ™ convenţii sociale.[6] Pe baza unui astfel de concept vag nu se pute| face nimic altceva decât o critică pur arbitrară Poetica normativ| care a debutat cu pretenţia de a fi descoperit în regula asemăn; un criteriu evaluativ universal, a sfârşit ca o critică pi subiectivistă. Dacă ne amintim că acest subiectivism critic a fo< asociat cu un dogmatism autoritar, putem înţelege de ce poetij normativă a fost discreditată în zorii epocii moderne.

în acelaşi timp, interpretarea neoclasicistă rigidă a dat la ives carenţele epistemologice şi logice ale teoriei *mimesis-ulni.* consideră că poetica mimetică descrie trăsăturile poeziei în fum de conformitatea lor cu natura reprezentată Un poetician nu » acces direct la natură, nu are o metodologie pentru cunoaşterea înţelegerea ei. El este obligat să studieze natura *în* şi *pi* reprezentările poetice. Această problemă epistemologică de bază poeticii mimetice a fost dezvăluită în chip neintenţionat de Bodmf Dacă vrem să ştim, spune Bodmer, câtă bucurie este comunica atunci când cineva drag este întâmpinat acasă după o lungă absent putem să aflăm consultând *Odiseea* lui Homer sau un poem de He. Konig. ori o odă de Giinther (1741, 309). Când poeticianul ex minează imitaţiile poetice ale unei emoţii, atunci - prin presupozit tacită potrivit căreia ..marile" opere poetice oferă o copie perfectă realităţii - însăşi această emoţie este studiată Poetica mimeti< înlocuieşte psihologia şi, implicit, toate domeniile cunoaştei încercând curajos să ţină piept acestei consecinţe absurde, Bodr înrăutăţeşte şi mai mult situaţia prin propunerea ca poeticienii .. urmeze o cale bifurcată Mai întâi, „ei trebuie să selecteze exemple] din cele mai emoţionante poeme şi discursuri retorice". în al doil(rând, „ei trebuie să facă observaţii profunde şi de natură filosofică să afle în ce constă la origine natura emoţiei. [...] şi felul în cai propria-i formă de expresie sau figură este determinată în m< necesar de aceste circumstanţe" (1741, 315). Cu alte cuvinte, u poetician al *mimesis-ului* trebuie să studieze atât poezia *şi* natura, ci *şi* relaţiile lor reciproce. Această amplă cerinţă reprezintă. într-ad< văr, singura epistemologie adecvată pentru poetica mimetici deoarece concordă cu dezideratele ei teoretice. Nu e de mirare că poetică cu un cuprins atât de" vast nu poate fi niciodată realizată; va U"ece niciodată dincolo de o cunoaştere vagă a poeziei, f mbinată cu o cunoaştere de mâna a doua a ..naturii".

2. **Apariţia poeticii lumilor posibile**

O îndelungată perioadă de tranziţie, în întreg secolul al XVIII-lea. a fost necesară pentru a submina şi, în cele din urmă. a jistruge autoritatea poeticii normative în cultura literară europeană. în opoziţie cu ideea regulilor universale şi obiective, mulţi critici JU susţinut, cu mai multă sau mai puţină forţă, rolul factorilor subiectivi în activitatea poetică, etichetându-i în diverse moduri, jrept ..geniu", „gust". ..simţire", dar mai cu seamă „imaginaţie". Bogăţia şi complexitatea perioadei de tranziţie a atras atenţia unui [nare număr de istorici ai ideilor, filosofici, culturii şi criticii. wem multe descrieri ale acestei dezvoltări fascinante din per-;pectiva unor puncte de vedere diferite şi cu detalii diferite.[7] Nu [nai este necesar să oferim o reluare a diverselor meditaţii din se-:olul al XVIII-lea asupra factorilor subiectivi implicaţi în arta :ziei. Scopul nostru este de a discerne în acest curent de idei iermenele unei *teorii cu totul noi despre relaţia dintre literatură şi [calitate,* de a discerne conturul unei alternative coerente la poetica limetică Această nouă teorie îşi are originea în criza intelectuală *}i* estetică din secolul al XVIII-lea. dar importanţa ei teoretică lepăşeşte cu mult perioada istorică a formulării sale.[8]

Nu este de mirare că gândirea critică şi estetică prin care s-a ifirmat rolul factorilor subiectivi în poezie şi în arte a fost. în ;eneral. asociată cu o filosofie antiraţionalistă Prăbuşirea poeticii lorrnative şi dispariţia raţionalismului din secolul al XVII-lea au fost două evenimente istorice simultane. Caracterul antiraţionalist, Muiţionist al gândirii estetice din secolul al XVIII-lea a fost evi-it de Ernst Cassirer în referirile sale la al treilea conte de 'haftesbury şi ra Jean-Baptiste Dubos. Deşi viziunile celor doi Jsupra esenţei frumosului şi a poeziei diferă în mod substanţial. Cezurile lor epistemologice sunt profund similare: ..Ei [...] se lc|ică împotriva tuturor încercărilor de a

înțelege natura frumosului
raționament, doar prin intermediul definițiilor discursive şi al

distincțiilor analitice. Ei pledează pentru o cunoaştere «nemediati *[unmittelbare Erkenntnis]* a frumosului" (1951, 323). Acest cur din gândirea estetică a secolului al XVIII-lea nu putea oferi fundament teoretic poeticii moderne. Intuiționismul este în cd tradicție cu postulatul epistemologic fundamental al poeticii.

Formarea poeticii moderne trebuie atribuită acelor gânditori secolul al XVIII-lea care, accentuând rolul factorilor subiectivi] creativitatea poetică, reafirmau ideea posibilității - de fapt, a voii - unei teorii raționale şi discursive asupra poeziei. în acea| privință, dezvoltările din sfera culturală germană sunt, aşa cum ' menționat deja, de cea mai mare importanță. întemeietorii germ ai noii estetici şi poetici s-au inspirat dintr-un izvor aparte raționalismului din secolul al XVII-lea, şi anume din filosofia Leibniz (vezi Cruger 1882, xviii; Braker 1950, 75). Alexam Baumgarten a schițat un program pentru o ştiință specială a fi moşului - estetica - menită să rivalizeze cu ştiința naturii în priveşte exactitatea. Frumusețea nu poate fi extrasă din fundamen ei senzorial; de aceea, estetica necesită dezvoltarea unei *logici sensibilității* de un tip special şi diferită, însă formată după mode ..surorii sale mai mari", logica raționamentului (1750. 1:1 Proiectul lui Baumgarten îşi găseşte un corespondent în domen: poeticii, prin postulatul lui Johann Breitinger referitor la o *logic imaginației poetice:* „Mi-a trecut adeseori prin minte că imagina ca şi rațiunea, are nevoie de o anumită logică" (1740b. 6). Ideile Baumgarten şi Breitinger se aflâ la originea căutării unei logici, unor teorii şi a unor modele ale creativității artistice umane ca. aveau să fie mult mai bogate, dar nu mai puțin riguroase dec formalismele bine stabilite ale raționamentelor.

Epistemologia raționalistă a fost prima contribuție leibniziană construirea unor estetici şi poetici noi în cultura germană; al doil stimulent, la fel de important, îşi are originea în ontologia deosebi de originală a lui Leibniz, şi anume doctrina lumilor posibili Această doctrină a inspiiat o îndrăzneață reformulare a relației dint: ană şi lume.[9]

Este vrednic de atenție faptul că Leibniz însuşi - îl contextul unei discuții filosofice - a sugerat utilizarea operelor literare ca exemple de lumi posibile: „Nimeni nu poate nega faptul că romanele, precum cele ale Domnişoarei de Scudery sau *Octavict,* sunt *posibile"* (1710, 6:217). în acelaşi timp, Leibniz a postulat existența unei distincții fine între domeniile ficțiunilor literare şi lumea actuală: „Nu se poate contesta faptul că multe povestiri.

ciial cele pe care le numim romane, pot fi acceptate ca posibile, -■- '«—r—,;,, r,, o^pactă wrvpntă din univers pe spCC1 dacă ele nu au loc efectiv în această secvență din univers pe chiar "OL. ______ r;npvfl îsi imasineaza ca exista
unde putem să-i vedem perindându-„ r.
Britani^ pe Amadis de Gaula şi pe legendarul Dietrich din Verona inventat de germani" (1679. 179; 263). Cu alte cuvinte, Leibniz susține că ficțiunile sunt lumi posibile şi, ca atare, nu sunt părți ale realității- Personaje fictive nu pot fi găsite nicăieri în lumea reală: ele nu pot coexista cu oamenii adevărați[10]. Viziunea despre lumile fictive ca alternative posibile ale lumii actuale - viziune pe care o putem desemna drept *concepția leibniziană despre ficțiune* - a fost reafirmată de Leibniz într-o replică dată unui corespondent: „Nu sunt de acord cu faptul că «pentru a şti dacă romanul cavaleresc *Astre'e* este posibil e necesar să cunosc legătura acestuia cu restul universului». Ar fi într-adevăr necesar de ştiut aceasta dacă el ar fi *co-posibil* cu acest Univers şi, prin urmare, ar trebui să se ştie dacă acest roman a avut loc, are loc. sau va avea loc într-un colțişor al acestei lumi [...] Dar întrebarea dacă *Astre'e* este posibil într-un sens absolut reprezintă o chestiune diferită la care răspund cu «Da», deoarece nu implică nici o contradicție. Astfel, pentru ca acest roman să existe în fapt ar trebui ca tot restul Universului să fie cu totul diferit de ceea ce este" (1714. 3:572; 661).[11]

Ideile lui Leibniz despre posibilii funcționali au fost rezumate într-o formă clară de comentatorul, şi popularizatorul filosofiei sale, Christian Wolff: „Am putea elucida această noțiune [de lumi posibile] şi dacă ne gândim la poveştile inventate *[erdichtet],* numite, de obicei, romane. Dacă o narațiune de acest fel este aranjată într-un mod atât de rațional încât nimic contradictoriu să nu apară pe parcursul ei, atunci trebuie să recunosc că este posibil să se întâmple [...] Dacă totuşi ne întrebăm dacă a existat sau nu realmente, atunci descoperim că ea contrazice în mod evident coeziunea reală a lucrurilor şi, prin urmare, nu este posibilă în această lume._ în acelaşi timp. rămâne perfect adevărat că ceea ce îi lipseşte pentru a putea deveni reală trebuie căutat în afara acestei lunii. [...] într-o altă dispunere a lucrurilor, adică într-o altă lume [...]. §i- prin urmare, trebuie să consider fiecare poveste de acest fel ca ftetiind altceva decât *o narațiune a ceva care poate avea loc într-o °liă lume"* (1720. par. 57i: s.a.; cf. Birke 1966. 18-l9). Acest

pasaj avea să devină formularea standard a concepției leibnizi despre ficționalitate.

Nu trebuie să uităm că atât Leibniz, cât şi Wolff au foii problema lumilor imaginare în scopuri filosofice, pentru a exp categoria logică de posibilitate. Ideea lumilor posibile va pătru^ în poetică numai atunci când ea va fi integrată într-un sisten gândirii literare. Acest lucru a fost făcut, după cum obse» Abrams (1953, 276-278), de germaniştii din Ziirich - Bodmei Breitinger.'[2] 1

Bodmer pare să fi fost primul care a făcut aluzie la doctrinaf Leibniz atunci când a reinterpretat ideea lui

Addison despre pute imaginației: ..Autorul, cu fantezia sa aprinsă, construieşte lumi no. le populează cu locuitori noi care sunt de o altă natură şi ascultăj propriile lor legi" (1728, 110-l11). Această idee esențială a i dezvoltată sistematic în voluminosul tratat al lui Breitinger (174G constituind principala cale de intrare în logica poeticii imaginație: Bodmer a salutat cu bucurie lucrarea prietenului său. înfățișând-o pe o contribuiție la rafinarea gustului german, stimulată ..descoperirea epocală pe care a adus-o filosofia lui Lei bir *{Introducere* la lucrarea lui Breitinger 1740a).

Capodopera lui Breitinger începe într-un mod mai cura tradițional. Caracterizând arta ca „imitație a naturii *[Naturnachc inung]* făcută cu măiestrie" (1740a. 1:7), poeticianul elvețian p£ să se ralieze ferm la doctrina *mimesis-ului.* Alte formulări pra minare indică totuşi faptul că el asimilase multe din ideile refd matoare ale esteticii secolului al XVIII-lea.[14] Mişcarea decişi] spre o concepție nouă asupra legăturii dintre literatură şi realita este făcută în secțiunea intitulată, destul de tradițional. ..Desfi imitația naturii". Sub acest titlu se ascunde. în mod ironic. u| dintre cele mai radicale contestări ale ideii de imitație. PentruJ formula fundamentele unei poetici non-mimetice a lumilor posibf trebuie parcurse două etape logice:

a Breitinger extinde conceptul de natură, identificându-l universul leibnizian. Natura, obiectul imitației poetice, constă , numai din lumea actuală, ci şi dintr-un număr infinit de lui posibile, ai căror constituenți şi ale căror structuri pot fi diferite? mod substanțial de realitate: „Observând că alăturarea coerentă lucrurilor reale, numite de noi lumea actuală *[gegenwärtig].* pur simplu nu este necesară, ea putând fi modificată într-un nun infinit de moduri. înseamnă că. în afară de această lume. nei

mărate alte lumi trebuie să fie posibile; în aceste lumi există o diferită coeziune şi alăturare a lucrurilor, precum şi diferite legi ale naturii şi mişcării, iar părțile ei particulare cunosc un grad de erfecțiune mai mic sau mai mare, şi înseşi creaturile şi ființele sunt de un tip special şi întru totul noi." De vreme ce numărul lumilor care pot fi imitate de literatură este infinit. înseamnă că poetul devine egalul naturii (1740a. 1:56, 57). Statutul secundar al artei poetice în raport cu natura - afirmat în chip explicit de ideologia *Nalurnachahmung* - este înlocuit de concepția artei ca fiind paralelă cu natura.

b. Breitinger schimbă accentul de pe imitația lumii actuale pe imitația infinității de lumi posibile. Revenind la opoziția lui Aristotel dintre istoriografie şi poezie, el o foloseşte ca argument pentru o poetică a lumilor posibile: ..Arta poeziei, atâta vreme cât nu se confundă cu istoria, aproape că nu împrumută niciodată izvoarele şi materialul imitației sale din lumea reală, ci mai curând din lumea lucrurilor posibile [...] Actul cel mai important şi mai specific al poeziei [este] imitarea naturii în ceea ce este posibil" (1740a, 1:57).

După ce şi-a pregătit calea printr-o radicală reinterpretare a două concepte fundamentale ale poeticii mimetice, Breitinger este gata să formuleze tezele de bază ale unei poetici a lumilor posibile, fuzionând formula lui Wolff cu cea a lui Aristotel: „într-adevăr, ce altceva este poezia decât construirea în imaginație a noi concepte şi imagini *[Vorstellungen],* ale căror modele originale nu trebuie căutate în lumea actuală a lucrurilor reale, ci într-o altă structură de lume posibilă. Orice poem bine creat trebuie, prin urmare, privit ca o istorie provenită dintr-o altă lume posibilă. Din acest punct de vedere, poetul merită numele de *poietes,* «creator», deoarece prin arta sa el este capabil nu numai să înzestreze lucrurile invizibile cu înfățişări vizibile, dar şi să creeze lucruri care nu țin de percepția senzorială, adică *să le transforme din starea de posibilitate în starea de actualitate* şi, în acest mod, să le dea înfățişarea şi numele de realități" (1740a. 1:60; s.a.). Acum putem înțelege de ce artistul este egalul naturii: prin puterea imaginației, el este în stare să convertească posibilii în existențe fictio-[na]le. Datorită acestui procedeu - propun să primească denumirea ^[e] *transformarea breitingehană* -, lumile imaginare intră în universul lumilor existente, alături de lumea realității. Proprietatea

fundamentală a ficțiunilor, şi anume proprietatea existența ficționale, este astfel direct derivată din activitatea poetică.

în transformarea breitingeriană, logica imaginației desemnea procedeul prin care se creează lumile ficționale. După cum se vedea mai târziu, Breitinger a propus o explicație semiotică ori nală a acestui procedeu. Este cazul aici să mai menționăm că prevăzuse şi transformarea inversă, şi anume transformarea actu lului într-un posibil fictiv. Acest procedeu s-a născut pentru explica integrarea ..materialului" lumii actuale în lumile imagina Respingând ideea (care se găseşte la Samuel Richardson şi Ludovico Muratori) că lumile imaginare sunt imagini idealiza^, ale lumii actuale, şi depăşind concepția îngustă a lumilor imagif nare concepute ca „un mod de a scrie asemănător cu cel diț basme" (Addison), Breitinger stipulează că distanța dintre lumea actuală şi corespondentele ei imaginare este variabilă. Distanța este minimă în cazul alternativelor ficționale ale lumii actuale, dai chiar şi aceste lumi ..realiste" au caracterul celor posibile. Nici q entitate actuală nu poate intra în structura lumii imaginare dacă nq se adaptează statutului logic *al acesteia,* şi anume statutului dig posibil ficțional existent. Cu alte cuvinte. Breitinger a recunoscut că lumile ficționale ar trebui tratate ca nişte clase omogene din punct de vedere modal.[15]

Breitinger nu a derulat firul originalei sale poetici a lumilor imaginare într-atât încât să investigheze diversele ei structuri şi tipuri. El a presupus că toate lumile imaginare etalează o structură tripartită universală: un domeniu material, unul istoric şi unuț moral (1740a, 1:273). Această împărțire nu este altceva decât modificarea

structurării convenționale a naturii actuale (vezi maf sus). Breitinger a schițat o clasificare tipologică doar într-o singură zonă a universului imaginar, cea a lumilor miraculoase *(dai Wunderbare).* Prin această tipologie, el a lansat teori^ miraculosului, considerată adeseori ca fiind cea mai importantă contribuție a poeticii elvețiene în gândirea estetică a secolului optsprezecelea.
Aşa cum am menționat deja, Breitinger a presupus că distan, dintre lumea actuală şi corespondentele ei imaginare este variabil; Lumile „realiste", aflate la o distanță minimă de lumea actual sunt simple ..modificări şi transformări ale actualului în posibi, (1740a. 1: 268). La distanță maximă de lumea actuală sunt local: zate acele lumi imaginare aflate în contradicție cu ..concepte

astre uzuale". în acest caz, reprezentarea capătă [...] numele de I °iraculos (1740a, 1:129). Breitinger nu a scăpat prilejul de a blini[a] faptul că miraculosul este realizarea supremă a .[5]o;g5i5-ului; miraculosul ia naştere din lucrarea laolaltă a '[maşinației cu inovația[16]
Tipologia lui Breitinger stabileşte trei tipuri de lumi miraculoase: (a) *Lumile alegorice* sunt sălaşuri ale lucrurilor neînsuflețite (nefiint[e]") înfățişate ca persoane cu trup şi suflet, cu opinii şi acțiuni raționale, (b) *Lumile esopice* sunt locuite de animale şi obiecte naturale. înălțate la o natură superioară, deoarece sunt înzestrate cu păreri, gânduri şi vorbire articulată.[17] (c) Cel mai elevat tip al miraculosului îl reprezintă *lumile invizibile* ale spiritelor", pe care literatura îl împarte cu mitolosia şi reliaia (1740a, 1:157).»8 " /
Poetica elvețiană a explicat şi a legitimat miraculosul, dar nu a putut lăsa domeniul acestuia fără absolut nici o demarcație. Un univers leibnizian al lumilor posibile nu poate include lumi *imposibile.* Urmându-l pe Leibniz. Breitinger a definit lumile imposibile ca structuri ce conțin contradicții interne, declarându-le vide. de negândit - „ceva ce rațiunea nu poate să înțeleagă, ceva ce este zero şi nimic" (1740a, 1:63). După citirea acestei definiții, rămânem surprinşi să descoperim că poeticianul poate da exemple de lumi imposibile din domeniul creației artistice: „ridicole"" picturi ale unei ..flote ancorate de un turn" sau a unei ..fete frumoase ieşind înot din cupa unei flori"' (1740a. 1:62). Mai tradițional. Bodmer era chiar mai sever în restricțiile rezervate lumilor imaginare. El a exclus din domeniul literaturii nu numai „domeniul vid *[ode]* al imposibilului guvernat de contradicție şi dezacord", ci şi domeniul învecinat acestuia, cel al „abisului imens al aventurii *[das Abenteuere]".* care nesocoteşte condiția probabilității. Aventura cuprinde „vise trăite în somn cu mare frenezie şi fervoare".- Ea nu are „simetrie, corespondență, ordine ori asociere", şi totul acolo arată de parcă ar fi .„materia primă, haotică, a creației" (1741, 15-l6).
Restricția leibniziană referitoare la imaginație şi la lumi imaginare este dificil de reconciliat cu reprezentările „imposibile" citate de Breitinger şi Bodmer. în acest context, teoria ficționalității [a] lui Baumgarten merită să fie cercetată; ea aparține în întregime cadrului leibnizian[19]. dar izbuteşte să evite dilema lui estetică Potențială. Baumgarten are în comun cu gânditorii elvețieni părerea [c]â ,-reprezentarea miraculosului este poetică"": lumile miraculoase

sunt creații poetice unanim recunoscute. El depăşeşte dilema cepției leibniziene asupra ficțiunii, propunând o diferențiere a 1 lor ficționale pe două niveluri. La primul nivel se face distincți tre *ficțiuni adevărate (figmenta vera) şi ficțiuni simpliciter (figme:* cele dintâi sunt reprezentări ale obiectelor care sunt posibil lumea actuală, iar celelalte sunt reprezentări ale acelor obiecte sunt imposibile în actualitate. La nivelul al doilea, *ficțiu, simpliciter* sunt subîmpărțite în *heterocosmice (heterocosmica utopice (utopica).* Ficțiunile heterocosmice sunt imposibile do lumea actuală, în timp ce ficțiunile utopice sunt imposibile în lumile posibile. Domeniul poeziei cuprinde ficțiunile adevărai heterocosmice; ficțiunile utopice nu intră în orizontul lui, ele se de fapt dincolo de cuprinsul „oricărei reprezentări" (1735, 50-Accentuând faptul că „ficțiunile utopice" sunt non-reprezenta Baumgarten justifică excluderea lor din *poiesis* şi, bineînțeles, oricare altă construcție imaginativă sau intelectuală. în acelaşi ti „ficțiunile heterocosmice" reprezintă, în concepția sa, o categ suficient de vastă pentru a concilia cele mai „bizare" născociri imaginației, visuri, halucinații etc. în cadrul teoretic creat Baumgarten, picturile ridicole de care vorbeşte Breitinger tărâmurile „pline de aventuri", la care se referă chiar Baumga nu sunt lumi imposibile, ci ficțiuni heterocosmice. Rezolvând dil reprezentării lumilor imposibile, tipologia lui Baumgarten devini componentă necesară a logicii leibniziene a ficționalității.

3. O semiotică a lumilor imaginare

Procedeul de bază al logicii imaginației, transformarea posiŞ lului într-un real de natură ficțională, nu rămâne doar o t ' abstractă în poetica lui Breitinger. în volumul al doilea *Critische Dichtkunst.* în care Breitinger a schițat o semiotic limbajului şi a stabilit legătura acestuia cu poetica lumilor im nare, este dată o explicație originală pentru acastă problemă.

Al doilea volum al lucrării lui Breitinger nu a fost niciod v studiat cu acuratețe, fiind luat doar ca o altă reformulare a retori®[1] „elocuțiunii". Din acest motiv, contribuția lui Breitinger t[s]| gotica secolului al XVIII-lea a trecut neobservată. Să nu uităm faptul că semiotica lui Leibniz a fost limitată la funcția cognitivă a Junelor şi a culminat cu proiectul unei limbi universale, formale i perfecte din punct de vedere logic, o *lingua philosophica* (vezi Lenders. 1976, 587-588; Dascăl 1978, 79-80; Arndt 1979, 329; ivlates 1986, 183-l88). Baumgarten a transferat metoda semiotică în domeniul fenomenului estetic, iar semiotica lumilor imaginare a lui Breitinger a depăşit cadrul teoretic al sistemului leibnizian, lărgind astfel substanțial câmpul cercetării semiotice din secolul al XVIII-lea.

Breitinger a stabilit legătura cu o tradiție semiotică venerabilă, care coboară în timp până la stoici (vezi cap. 5, sec. 2). atunci când a definit semnul verbal ca dualitatea sunet-semnificație. Sunetul are o natură materială, semnificația - una mentală: ..Sunetele, la fel ca partea trupească, au fost asociate prin voința omului cu semnificațiile, care sunt asemeni părții spiritului; fără această corespondență asupra căreia s-a convenit şi care a fost acceptată, cuvintele ar fi simple sunete, adică mişcări ale aerului" (1740a. 2:13-l4). în structura duală a semnului, semnificația este partea esențială; ea face legătura semnelor lingvistice cu obiectele extralingvistice. Breitinger. consimțind la semiotica lui Leibniz, a sesizat atât *natura arbitrară* a relației dintre semnele lingvistice şi obiectele denotate, cât şi *fixarea ei prin convenție:* „Esența cuvintelor constă în semnificația lor. în măsura în care pot fi văzute ca semne ale conceptelor. Aceste semne nu au nici o legătură naturală cu lucrurile pe care ele le denotă; semnificațiile cuvintelor, considerate relativ la originea lor. sunt complet arbitrare *[willkuhrlich].* Dar. o dată ce o anumită semnificație a semnului arbitrar este determinată şi fixată, aceste semne devin absolut necesare în limbă atâta vreme cât nu sunt schimbate sau înlăturate Prin uz" (1740a, 2: 43-44; cf. 2: 200-201)[20]. Limba, în calitate de colecție de semne arbitrare, convenționalizate. serveşte ca instrument de comunicare socială. Breitinger este conştient de natura complexă a comunicării umane, de diversitățile limbii diferențiate după funcții şi norme. El nu oferă o taxonomie a acestor diversități, menționând doar distincția dintre o limbă comună şi una cultivată (1740a, 2: 44-45). Cel mai impor-[ta]nt pentru subiectuljae^r^^ftjptul că poeticianul elvețian cunoaşte conceptul *â^țihbâj'poelid^&etische Sprache),* căruia îi •tribuie o fun cți^specifică - *funcția "sUtkgstivă.*

Pentru a explica funcția sugestivă a limbajului poetic, Breitinjl revine la punctul de plecare al esteticii elvețiene, la analogia dini poezie şi pictură. Acum, cu ajutorul termenilor semiotici, el estej stare să descrie această analogie mai exact, indicând atât trăsătui comune cât şi cele distinctive ale celor două arte: „Culorile fc site de un pictor pentru a-şi exprima descrierile constituie limbaj vizibil [...]; limbajul poetic nu este altceva decâtj combinație iscusită de culori poetice care îi îngăduie poetului] îşi contureze vizual ideile şi să le reproducă în imagina cititorilor săi într-un chip atât de viu de parcă aceştia le-ar aves fața ochilor" (1740a, 2: 247). Precum ..limbajul vizibil" culorilor, limbajul poetic mediază între imaginația poetuluij creator al lumilor ficționale - şi cea a cititorului - re-creatorul Acest rol semiotic este posibil datorită forței sugestive a limbajuj poetic. De fapt - şi acum ajungem la distincția pe care o fa Breitinger între poezie şi pictură -, poezia este mai bine înzestnj decât pictura pentru acest tip de evocare, datorită naturii duale semnului lingvistic. Semnele verbale au acces direct la *mint* cititorului, deoarece sensul este un fenomen *mental.* în timp ce ai picturii apelează la simțuri, arta poeziei, utilizând cuvinte-semnej găsit o ..cale mai scurtă" spre imaginația receptoiilor; poetul *e{* în stare să imprime imaginile sale ..direct în creierul altor oamei (1740a, I: 20). Ca să rezumăm cele spuse până aici. poezia are] comun cu pictura puterea de a evoca lumi imaginare, dar poe| face acest lucru cu o asemenea imediatețe încât nu poate fi egals de pictură. Semnele poeziei pătrund direct în spiritul cititorului, chiar acel loc unde se află imaginația re-creatoare.

Sugestia lui Breitinger cum că numai un limbaj care are *foi* sugestivă este capabil de a aduce lumile imaginare la o exister inter-subiectivă, împărtăşită cu altcineva, implică faptul că texte poetice trebuie să fie în mod esențial diferite de discurs „obişnuit". Ele trebuie să posede procedee sugestive, semne cal declanşează re-crearea lumii imaginare în spiritele cititorii^ (1740a, 2:400, 403-404). Evident, studiul acestor procedee deviij una din sarcinile esențiale ale poeticii. în timp ce figurile de vq bire şi tropii pot funcționa ca procedee sugestive, *toți* constituen textului poetic sunt potențial sugestivi. Volumul al doilea din ope lui Breitinger, *Critische Dichtkunst.* este. în cea mai mare parte lui, o dezvăluire elementară dar stimulatoare a potențialei* sugestive ale textelor poetice (vezi în special examinarea metic loasa a adjectivelor poetice din secțiunea a şasea). Studiul lui Breitinger asupra procedeelor sugestive ale limbajului poetic ar trebui citit ca o prefigurare a *modului lingvistic* în poetică.

Funcția sugestivă face din limbajul poetic factorul prim şi totodată indispensabil în crearea lumilor ficționale. Pus în serviciul [maşinației creatoare, limbajul poetic are forța *inovației,* capacitatea de a extinde constant universul lumilor imaginare. Am menționat deja că forța inovației trebuie să se îmbine cu forța su°estivă dacă urmează a fi create lumi ficționale cu totul neobişnuite, aşa-zisele lumi ale *Wunderbare-vftm.* La un nivel mai general, Breitinger atribuie „inovației" un loc axial în sistemul poeticii sale. conferindu-i statutul unei forțe poietice independente. Intr-unul dintre cele mai originale excursuri ale sale. Breitinger sugerează ideea că. deşi *imaginația este forța creatoare de lumi, inovația este cea care generează plăcerea estetică.*
Breitinger îşi începe reflecția despre forța inovației formulând ideea „automatizării": „Puterea obiceiului este atât de mare încât ne amorțeşte simțurile, ne fură toate senzațiile şi ne îngroapă într-o insensibilă amorțeală; nici frumusețea sau măreția, nici înțelepciunea sau persuasiunea nu ne pot mişca câtuşi de puțin dacă avem paite zilnic de experiența lor. devenind astfel mult prea obişnuiți cu ele" (1740a, 1:107-l08). Forța automatizantă a obiceiului este contracarată de invenție şi de descoperirea unor imagini, idei şi reprezentări noi şi neobişnuite. Nu trebuie să ne surprindă că în gândirea secolului al XVIII-lea ştiința este desemnată drept sursa majoră a inovației (1740a. 1:111), iar poeziei i se acordă privilegiul de a fi izvorul cel mai bogat (1740a. 1:125). Desigur, inovația este o proprietate *necesară* a poeziei, deoarece este ..singura sursă de încântare *[Ergetzen\'* „Nu este suficient ca descrierile poetice *[Schildereyen]* să se bazeze pe adevăr, dacă adevărul nu este asociat cu noutatea neobişnuită şi stranie" (1740a, 1:111, 110).
Pentru a înțelege semnificația istorică a poeticii inovației elaborate de Breitinger. trebuie să ne aducem aminte că poetica normativă extrăgea efecte estetice dintr-un canon al normelor universale. Succesul *poiesis-ului* era dependent de conformitatea sa cu un model. în poetica inovației, autoritatea normelor este redusă la zero; succesul activității poetice este în funcție de noutatea sa: ..Cu cât o reprezentare este mai nouă. mai necunoscută şi mai neaşteptată. ᶜu atât trebuie să fie mai mare încântarea pe care ți-o produce" (1740a. 1:112). în lupta perenă dintre „antici" şi „moderai" care

domină istoria gândirii literare, poetica normativă a fost o eficace a structurii conservatoare şi autoritare. în contrast cu acea poetica inovației, situată la începutul istoriei moderne a poeticii] devenit un aliat şi un interpret al curentelor poetice care căutau f obțină libertatea creatoare şi schimbarea estetică.[21]

4. Compromisul elvețian

Am reconstituit schița poeticii lumilor posibile a lui Breitin după cele mai radicale şi mai originale formulări ale sale. trebuie uitat totuşi faptul că tezele lui Breitinger şi poet: elvețiană în general alcătuiau o parte esențială a unei perioade tranziție, când idei noi se amestecau inevitabil cu puncte de ved tradiționale. Agonia prelungită a *mimesis-ul\ii* i-a dus la dificultăți conceptuale şi la contradicții logice pe mulți gânditori ai secolulşi al XVIII-lea (vezi Todorov. 1977. 14l-l59; Wetterer 198 ' Elvețienii au procedat în spiritul epocii lor atunci când au înce să altoiască noua idee a lumilor posibile imaginare pe vec doctrină despre *Naturnachahmung.* Ei nu au demontat poet: mimetică, ci, mai curând, au încercat să o reformuleze p: .liberalizarea" postulatelor ei. Ca urmare, poetica elvețiană anilor 1740 este un compromis între două poziții teoretice opus> astfel are nenumărate contradicții interne.[22]
Punctul cel mai slab al concepției elvețiene este stătu ontologic al lumilor imaginare. Deşi Breitinger a sugerat limbajul poetic are forța de a crea lumi imaginare noi, inexiste: anterior, în cele mai importante teze ale sale el s-a refugiat ideea de imitație: poezia *imită* lumile posibile care, într-un preexistă actului poietic. Formulări ale acestei idei abundă scrierile lui Breitinger. Pentru scopul nostru, un singur exenr grăitor este de ajuns: în secțiunea lucrării sale despre studiul p sonajelor ficționale[23]. Breitinger distinge două tipuri: personaji istorice şi cele „nou inventate de poet" (1740a. I: 483). El susți că ambele îşi găsesc „originalul" în natură, mai exact, personaje istorice în lumea reală, iar cele pur fictive într-o lume posibi Atât personajele istorice cât şi cele ..recent inventate" sunt imita
Ei unor indivizi care locuiesc în nişte lumi ce preced şi sunt ndependente de actul creator. *fa* acest punct esențial, poziția lui Breitinger este pe deplin în Iconsonanță cu filosofia lui Leibniz. Hans Peter Herrmann l-a Criticat *V^* Breitinger pentru că a „reificat" lumile posibile, în acest fel a deposedat conceptul leibnizian de „demnitatea sa metafizică" [Herrmann 1970, 254). Dar din perspectiva poeticii, trebuie admis exact contrariul: Breitinger a transferat în poetică conceptul de lunii posibile, fără să îl elibereze suficient de originile sale netafizice. în universul lui Leibniz lumile posibile au o existență)rezumtivă. Creația leibniziană înseamnă „impunerea *[Stezung]* unei lumi deja date, mai

curând decât formarea materiei acelei lumi" (Mathieu 1969, 18). în mod similar, lumile imaginare ale lui Breitinger sunt imitații ale unor lumi posibile date *a priori,* mai curând decât constructe poietice originale. Conceptul metafizic al lumilor posibile care a inspirat poetica lumilor imaginare va restrânge în cele din urmă potențialul explicativ al acesteia

După cum am observat deja, poetica lui Bodmer reafirmă doc-rina despre *Naturnachahmung* şi, în consecință, prezintă chiar un punct de vedere mai tradițional asupra lumilor imaginare. Pentru Bodmer, lumile posibile sunt părți ale imensului univers actual, părți doar îndepărtate, înstrăinate, necunoscute; ele sunt diferite de lumea obişnuită a experienței noastre, dar nu mai puțin materiale şi reale. Evident, Bodmer nu înțelege pluralitatea lumilor ca o idee nouă, *logică,* ci ca pe o problemă *cosmologică* tradițională. Nu este de mirare că Bodmer subliniază ideea că aceste lumi pot fi descoperite de ştiință („filosofie"): „Recentele descoperiri ale filosofiei au deschis imaginației perspectiva unui număr infinit de alte lumi locuite de ființe vii, dar totuşi necunoscute" (1741, 234).[24] Bodmer dă exemplul microuniversului, care mai înainte fusese invizibil şi necunoscut, dar care a devenit accesibil după inventarea microscopului în maniera de gândire a lui Bodmer, puterea „magică" a imaginației este analoagă cu cea a microscopului; ambele „instrumente" transcend experiența senzorială şi ne ajută să descoperim noi lumi ascunse până atunci Astfel, poetica lui Bodmer relevă limitele teoriei leibniziene a ficționalității în cel mai lucid mod cu putință: fie că imită lumile Posibile preexistente, fie că descrie domenii ascunse ale lumii actuale, poezia mai curând *descoperă* decât creează un univers "nai

Poetica leibniziană - în ciuda limitelor sale - a dat o **intț,** pretare originală şi de mare anvergură relației dintre literatură^ lume. Totuşi acest stimul nu a avut ecou, iar poetica leibniziaj avea să rămână un scurt episod istoric.[25] Surprinzăto indiferență față de ideea lumilor posibile în următoarele etape poeticii necesită o scurtă explicație. Fără îndoială, ea se dato: faptului că în ultimele perioade tema relației dintre literatură^ lume a apărut într-o lumină noul Poetica romantică a conce| opera poetică ca expresie a individualității poetice originale; | însă nu mai pune accentul pe caracterul ei mimetic şi, într-un cHj şi mai radical, nici pe legătura ei cu lumea în general. Dej; conceptul humboldtian al operei poetice ca „lume" sau ca „^ imaginar («ideal»)" (vezi cap. 3., sec. 2A) pare să fie înrudit*ț* ideea elvețiană, însă între poetica leibniziană şi cea romantică (1 există nici o continuitate istorică. Când legătura dintre literaturi lume a devenit din nou importantă, în poetica realistă, ea a reafirmată în cadrul doctrinei mimetice: arta este o imitație fid< realității. în perioada pozitivismului episodul poeticii Iu posibile nu a fost câtuşi de puțin observat, fiind tratat cu un dis; total. Potrivit lui Johannes Criiger. discuția elvețiană despre Iu posibile reprezintă ,.o idee bizară *[kurioser Einfall]"* (1882. lj Franz Servaes s-a arătat uluit: ..O doctrină atât de excentric; greu poate fi de vreun folos practic [...] La ce i-ar folosi poe: astfel de lumi posibile?" (1887, 101). Poetica modernistă, promovează ideea poeziei ca structură pur verbală, nu are ne de lumile imaginare, fie ele posibile sau nu. Atât semani fregeană cât şi cea saussuriană a limbajului poetic (vezi ca] sec. 2, cap. 5, sec. 2) au suspendat relația referențială a literatu: Conceptele de lumi imaginare şi de lumi posibile şi-au fi apariția din nou abia în poetica contemporană în momentul în ideea .„autoreferențialității" şi-a dovedit limitele, dar vechea trină a *mimesis-ului* n-a mai putut fi resuscitată ca o teorie vial pentru ficțiunile literare. Nu este nici o coincidență faptul c acelaşi timp logica şi filosofia limbajului, depăşind restricl neopozitiviste impuse semanticii modale, redescoperă conce] lumilor posibile.[26] în această situație, poetica leibniziană are dreptul să fie scoasă din uitarea în care căzuse pentru a sta mărturie că doctrina *mimesis-u\ni* nu deține monopolul în blema relației dintre literatură şi lume, în ciuda longevității solidei sale autorități în tradiția occidentală.

Capitolul 3

POETICA ROMANTICĂ: MODELUL MORFOLOGIC

Diversele fragmente ale esteticii intuiționiste şi ale gândirii poetologice din secolul al XVIII-lea au fost integrate în sistemul conceptual al „idealismului estetic", vehiculat de romanticii germani. Walter Benjamin a intuit strategia epistemologică a idealismului estetic, etichetând-o drept *critică poetică,* adică un mod de discurs în care este ştearsă diferența dintre poezie şi critică (1973. 63).[1] Hans Eichner a indicat presupoziția generală aflată la baza criticii poetice: „Imaginația a devenit, mai curând decât rațiunea, calea ce duce către adevăruri mai înalte; astfel, nicăieri imaginația nu-şi dezvăluie puterile mai deplin decât în poezie. Prin urmare, romanticii au căzut de acord că poezia trebuie să fie unealta supremă a cunoaşterii" (1982. 18). Dacă mai ținem cont şi de faptul că ..terminologia mistică" şi „expresiile hieroglife" (Benjamin 1973. 42, 45)."erau cultivate de această critică, putem înțelege că idealismul estetic nu este numai o culme a gândirii estetice intuiționiste a perioadei anterioare, dar şi un model pentru critica subiectivistă, antirațională a viitorului. Ea a fost anunțată chiar ca o fundătură pentru modul rațional şi discursiv al studiului literar, mai mult chiar, ca un sfârşit al poeticii occidentale: -Istoria poetologiei ajunge aici la propriul său final deşi. pare-se. jcontinuă să ducă o existență de invalid în teoriile

acelor eruditi ai literaturii care se întorc cu obstinație la vechile revendicări ale luminismului" (Boethius 1973. 133).
Negarea oricărei alte dezvoltări a poeticii dincolo de ..fundătura" romantică dezvăluie o completă ignoranță în materie de 'storie a poeticii modeme. Mai important decât atât este faptul că

ea apare ca urmare a unei perceperi limitate, deşi standae esteticii romantice, care o echivalează cu idealismul estetic, îndoială, ..ideologia de la Jena" a fost forma dominantă a est romantice şi, în consecință, s-a bucurat de cea mai mare atenți istoria ideilor şi criticii.[2] Această hegemonie nu trebuie totuţj ascundă faptul că romantismul a fost un fenomen extrec complex, diversificat din punct de vedere istoric atât îi priveşte teoria sa estetică, cât şi referitor la poetica sa artistic privire de ansamblu asupra gândirii estetice romantice corectă din punct de vedere istoric numai dacă pătrundem dii de umbra uriaşă aruncată de idealismul estetic şi dacă descop^ acea bogăție incitantă de teme ale teoriei romantice despre pe şi artă.
Una dintre aceste teme - schița unui *model morfologic* -de o importanță vitală pentru dezvoltarea tradiției de cercetai poetică. Poetica morfologică se găseşte într-un contrast izbitoi estetica romantică dominantă a vremii în privința presupoziții sale filosofice, precum şi referitor la orientarea sa trecută viitoare. Referindu-se la estetica lui Goethe. Benjamin a prezei contrastul în termeni generali: ..Principiile teoriei artei adoptat^ primii romantici [cei de la Jena] şi cele ale lui Goethe se într-o contradicție reciprocă" (1973. 104). Ceva mai devi Erwin Jăckle a pus în evidență contrastul epistemologic înt caz concret, morfologia lui Goethe şi ideologia lui Schell Goethe .,se bazează în ştiință pe experiență"; în opoziție Schelling, care „porneşte de la meditație". ..în timp ce cercetă^ pleacă de la obiecte spre legi cuprinzătoare, filosoful dec natura dintr-un principiu metafizic" (1937. 329).
Poetica morfologică nu aduce numai o dovadă zdrobitoai continuității discursului rațional şi analitic despre artă şi poezie perioada romantică, ci, totodată, fiind un nou stadiu în dezvoltai modelului mereologic al literaturii, ea serveşte ca punte de legă tură între trecutul antic, aristotelic, al tradiției de cercetare forma ei de manifestare din secolul al XX-lea - poetica striicj turală. Morfologia romantică a rafinat modelul mereologic al poe| ticii şi i-a lărgit substanțial orizontul. Dacă ne amintim, mei logia lui Aristotel era o reprezentare structurală a categorii, poetice universale (genurile); mereologia romantică este *îț* prima încercare teoretică de a înfățişa operele poetice particu| ca structuri. De acum încolo, conceptul de structură va fi in\
i ca un model al structurilor universale, dar şi ca un 1 ididții erelor poetice Poetica
jumai ca un model al structurilor universale, dar şi nUsstrutnent de înțelegere a individuației operelor poetice. Poetica, 'D calitate de ştiință a literaturii, va combina şi integra studiul 'atesoriilor poetice universale cu analiza interpretării operelor poetice în unicitatea lor.
Apariția poeticii morfologice în perioada romantică este un simptom al modificării epistemologice majore, prezentată adesea de istoricii ideilor (vezi, de exemplu, Deutsch 1951): înlocuirea modelului mecanicist de către *modelul organic.* Modelul organic îşi revendică rădăcini filosofice antice (Orsini 1972; aici, cap. I, sec. 3B). însă a devenit cu adevărat o paradigmă sistematică şi elaborată din punct de vedere teoretic doar la începutul secolului al XlX-lea, unificând gândirea romantică dincolo de diferențele filosofice şi ideologice existente. Mai mult, modelul cunoaşte o extindere inter-discipîinară, cuprinzând ştiințele naturii, filosofia, estetica, lingvistica ori studiile antropologice şi culturale. în ciuda întinderii sale interdisciplinare, demersul morfologic nu duce către un reducționism scientist, ci. mai curând. împiedică apariția acestuia Morfologia a îmbrățişat ştiințele naturii şi pe cele culturale nu dintr-o întâmplare, ci deoarece a intuit specificitatea şi ireductibilitatea diverselor niveluri fenomenologice (vezi Holenstein, 1984).
Forța unificatoare a modelului organic este reprezentată în mod simbolic de personalitatea lui Goethe. ale cărui preocupări creatoare au cuprins ştiințele naturii, poezia, poetica şi estetica. Legătura strânsă dintre efortul ştiințific şi cel poetologic. a cărei existență a fost demonstrată în opera lui Aristotel, este reiterată în perioada romantică. Morfologia naturii vii a lui Goethe reprezintă fundamentul teoretic pentru o morfologie a literaturii. Pentru a înțelege tezele de baza ale poeticii morfologice, trebuie prezentate pe scurt presupozițiile filosofiei naturii expuse de Goethe.
1. Morfologia lui Goethe
Goethe a conceput morfologia naturii vii ca pe o ştiința noua. Această părere nu era întemeiată de un anumit subiect, ci de înseşi ..metoda şi punctul ei de vedere" (1795. 228). Ca ramura a

ştiințelor naturii, morfologia este înrudită cu anatomia şi logia, dar se şi diferențiază de acestea. Anatomia se ocupă cu] diul organismelor, „al părților lor interne şi externe, fără să considerație întregul viu care le cuprinde". Spre deosebire de 1 tomie, fiziologia îşi concentrează atenția asupra întregului „; vreme cât acesta este viu şi funcționează". Flancată de anat(j analitică şi de fiziologia funcțională, morfologia se ocupă „structura, formarea şi transformările corpurilor organice" (li 228). Morfologia explică fenomenele biologice în termeni de;

structurale, şi este o alternativă la ştiinţele naturale ..clasice", caută explicaţii în termeni de legi *cauzale* (vezi Troll 1926, 7 3
în ceea ce ne priveşte, trei din ideile de bază ale sister conceptual goethean trebuie explicate: *structură* (Gestalt), (Typus, Ur-phănomen) şi *metamorfoză.*[4]
A. Structura
Anatomia şi morfologia au în comun presupoziţia că un oi] nism este o mulţime de părţi: ..Fiecare fiinţă vie este mai degj o pluralitate *[Mehrheit]* decât o singularitate *[Einzelness]"* (18J 116). Pe câtă vreme anatomia se mulţumeşte să separe şi să *ii* tifice fiecare parte, morfologia ne informează că diversele *ţ.* alcătuiesc o ordine superioară, un întreg structurat. Morfold este o teorie a formării structurilor complexe din părţi individe
Teoria structurilor organice a lui Goethe poate fi rezumat: cinci postulate mereologice. Legătura sa implicită cu mereologiaj Aristotel devine explicită în această reconstrucţie: principiile aria telice ale completitudinii şi non-aditivităţii (vezi cap. 1, sec. 3B)J apar la Goethe ca primele două postulate ale sistemului său.
Postulatul 1: *O structură organică este o entitate autonoma completă, formată din inter-relaţiile tuturor părţilor sale.* Jj animal complet este privit ca o mică lume care există datorita înseşi şi prin ea însăşi. Fiecare fiinţă este un scop în sine. vreme ce toate părţile sale sunt legate prin efecte direct recipraj se află în relaţii unele cu altele şi. în acest mod. reînnoi| constant ciclul vieţii, fiecare animal trebuie să fie conside complet din punct de vedere fiziologic" (1820. 319).[5]

postulatul 2: *întregul este mai mult decât suma părţilor sale.* \1ereologia organică propune o dovadă deosebit de convingătoare ntru revendicarea potrivit căreia diferenţa dintre o mulţime ^structurată şi totalitatea organismului este dată de proprietăţi ellie rgente" adiţionale. încă de la primele sale comentarii, Goethe stabilise cu claritate caracterul holistic al organismului: ,.în fiecare fiinţă vie părţile sunt într-o asemenea măsură inseparabile de întreg, încât ele pot fi înţelese numai în şi prin întreg; părţile nU pot fi folosite ca măsură a întregului, cum nici întregul nu poate fi folosit ca măsură a părţilor" (1784-l785. 16:842). în scrierile sale de mai târziu, Goethe a legat însăşi existenţa organismului de totalitatea sa structurală. Nici părţile individuale şi "nici ordinea lor nu pot fi schimbate fără a distruge structura Dacă un întreg organic este „răvăşit", „el nu poate fi făcut din nou din rămăşiţele sale" (1820, 355).[6]
i Postulatul 3: *Structura este o unitate de opoziţii polare.* Acest postulat reflectă ideea polarităţii naturii care a dominat gândirea romantică (vezi Troll 1926, 83. 89: Schlanger 1971. 108-l14). în memorabila formulare a lui Goethe, însăşi esenţa naturii se manifestă prin opoziţii binare: „Viaţa naturii constă în disocierea unităţii şi unificarea a ceea ce este separat: este o veşnică sistolă şi-diastolă, o eternă sincretizare şi diacretizare *[syncresis* şi *diachresis]* este inspiraţia şi expiraţia lumii în care locuim, cu care ne împletim existenţa şi în care trăim" (1810. 16:199). în *Farbenlehre,* ideea polarităţii a devenit un principiu operaţional[7]: culorile galben şi albastru, de exemplu, sunt diferenţiate printr-un set de trăsături binare (plus-minus) (1810. 16:188: vezi Troll 1926: 84). Totuşi, Goethe nu se supunea în mod rigid binarităţii. Sistemul conceput de el pentru culorile de bază este triadic (roşu-galben-albastru). având localizate culorile între vârfurile triunghiului (1810. 16:238).
Postulatul 4: *..Rangul" unui fenomen natural este determinat de complexitatea structurii sale.* în ochii morfologistului, întregul naturii apare ca un sistem ierarhic cu diferite niveluri. Celui mai de jos nivel, natura anorganică, îi lipseşte structura în sensul strict al cuvântului. Trăsătura fundamentală a obiectelor anorganice este •indiferenţa părţilor referitor la faptul de a fi laolaltă *{ZusammenseinŢ* (1820, 354). Entităţile de ordin superior, corpurile organice, prezintă un alt mod de .,a fi laolaltă": părţile componente se diversifică în organe specializate şi subordonate

(1820, 355). Cele două proprietăţi corelative ale organelor, dif renţierea şi subordonarea, determină complexitatea unei structiţ organice şi, în consecinţă. ..rangul" ei în ierarhia naturii (18ljj 116-l17). La animalele superioare şi, în special, la om, „totul aţs| o anumită formă, un anumit loc şi o anumită cantitate într-o orgi. nizare metodică. Activităţile diverse ale vieţii determină aparitij diferitelor deviaţii. Cu toate acestea, întregul îşi va regij|j echilibrul la nesfârşit" (1820. 359). Datorită complexităţii struţ turii lor, fiinţele organice superioare nu sunt numai formaţiuni independente, ci şi autoreglabile.
Postulatul 5: *Structurile organice sunt într-o constant^ interferenţă cu mediul lor înconjurător.* Deşi un organism viu este o structură autosuficientă definită prin relaţiile sale interne, *ţ* trebuie totuşi să stabilească ..relaţii clare cu exteriorul" (1796. 308). în concepţia morfologică, organismul este un ..sistem deschis" în sensul strict al cuvântului (vezi Rapoport 1968, xviii). fiind legat în mod necesar de mediul său înconjurător. In acelaşi timp, orice formă de determinism este exclusă; factorii formativi exteriori nu domină forţele formative interioare. Goethe a exprimat într-un mod foarte subtil diferenţa dintre explicaţia de tip cauzal şi cea de tip morfologic date legăturii dintre organism şi mediul său: ..Mi se pare că atunci când zicem «peştele există datorită apei» spunem

mai puţin decât atunci când zicem «peştele există în apă şi datorită apei». A doua formulare exprimă mult mai clar faptul [...] că existenţa unei vietăţi numite peşte este posibilă numai în condiţiile unui element numit apă, unde peştele nu numai că există, dar şi devine *[nicht al le in, um darin zu sein, sondern auch um darin zu werden]"* (1796, 308). O fiinţă organica dobândeşte o „adecvare" *[Zweckmâssigkeit]* la mediul său datorită faptului că ..este formată atât din exterior, cât şi din interior" (1796,308,309).

;

Miezul morfologiei lui Goethe este reconstituit în postulatele mereologice. Ar trebui subliniat faptul că postulatele sunt valabile. atât pentru organisme particulare, cât şi pentru toate categoriile! biologice universale. Natura vie este domeniul structurilor particulare şi universale.

Ur-tipul

Conceptele de „Ur-plantă" şi „Ur-animal" - care vor fi denumite în lucrarea noastră cu termenul general de ..Ur-tip" - au fost introduse de Goethe pentru a exprima asemănările structurale şi omologiile pe care le-a observat în natura vie. în strălucitoarele vale relatări din jurnalele italiene (1786. 5:78-l92; 1817b. ',0:232-380), Goethe povesteşte că ideea de Ur-tip s-a conturat în nintea sa printr-o observare îndelungată şi minuţioasă a plantelor. Despre conceptul de Ur-plantă s-a scris mult (vezi Troll 1926. 40-51). voi încerca sa determin sensul şi utilizarea conceptului de ..Ur-tip" examinând concluziile la care a ajuns Goethe în legătură cu tipul animal. Conceptul tipologic creează un nivel de descriere structurală aflat mult deasupra nivelului la care sunt fenomenele particulare. Nici un animal individual nu poate fi considerat un model tipologic *[Muster];* conceptul de Ur-animal este un *consmict teoretic* (1820. 315. 319; vezi Schlanger 1971. 84). Goethe a înţeles că acest statut epistemologic transformă ..Ur-tipul" în cel mai important instrument pentru organizarea şi înţelegerea extrem de bogatei diversităţi a fenomenelor naturii vii: ..Putem afirma că toate structurile organice superioare - printre care se numără peştii, amfibiile, păsările, mamiferele şi. în fruntea ultimei categorii enunţate, omul - se formează după un prototip *[Urbild]* care, în părţile sale constante, fluctuează doar între anumite limite, şi care se formează şi se transformă zilnic prin reproducere" (1820. 349). Pe scurt, Ur-tipul este un model invariant alcătuit, în termenii căruia structurile organice variabile pot fi diferenţiate, comparate, aşezate în raporturi contrastive şi de omologie. Conceptele de structură particulară şi de Ur-tip universal sunt complementare într-o morfologie pe două niveluri ce descrie şi explică corpurile organice atât în formele lor invariante, cât şi în manifestările lor variabile. La ambele niveluri de descrise este păstrată perspectiva holistică: postulatele mereologice se aPlică. după cum s-a arătat mai sus. nu numai structurilor vanabile. ci şi celor invariabile.

C. Metamorfoza

O dată stabilit modelul celor două niveluri, morfologia , Goethe a căpătat un dinamism ieşit din comun. După descoperid Ur-tipului, concepţia lui Goethe despre structură s-a schimbat» mod izbitor. La origine. ..structura" era un concept static, care lţi; abstrăgea mişcării" şi prezenta întregul ca având un caraets „determinat, închis şi imuabil" (1817a. 116). Totuşi. într-o morft logie pe două niveluri, „structura" devine un concept dinamii capabil de ,.mişcare, devenire, trecere". într-una din cele m<| concise formulări ale lui Goethe, este anunţată iminenta *m* mereologii dinamice: ..Doctrina structurilor este doctrina trans formărilor *[Gestahenlehre ist Venvandlungslelve]"* (n.d., 17:415 Forţa de mişcare a schimbării structurale reprezintă rezultaţii metamorfozei, este cea care generează varietatea individuală cadrul Ur-tipului invariant Metamorfoza manifestă creativitate! naturii şi, în acelaşi timp. arată că libertatea creativităţii est circumscrisă prin legi structurale precise. Ea explică de ce natui, este tărâmul „celor mai variate şi. în acelaşi timp. al celor mi strâns înrudite sisteme" (1820, 359). Metamorfoza este un procedeu foarte bine definit, deoareo este controlată de criteriul omologiei: un constituent invariant dii Ur-tip poate să fie activat numai prin intennediul unor manifestai variabile, într-o oarecare măsură omoloage. în osteologic cel raa dezvoltat domeniu al morfologiei sale, Goethe a definit doui tipuri fundamentale de omologie: (a) *omologia poziţională* est dată de localizarea unui constituent în structura scheletului: (b) *omologia funcţională* derivă din funcţia *(Bestimmung)* unt constituent în cadrul întregului sistem osos (1820. 332, 34(cf. Wolf şi Troll 1940, 39-40). Un os. variabil în ceea ce priveşti forma şi poziţia sa, devine o reprezentare a unui constituet invariant din Ur-tip prin poziţia şi/sau funcţia pe care le are îi sistemul osos. Potrivit acestor criterii de omologie, pot fi distins două tipuri operaţionale de metamorfoză: metamorfoza poziţi" nală plasează forme individuale variabile în una şi aceeaşi .,*d* sută" a Ur-tipului; iar metamorfoza funcţională distribuie formei[1]] individuale variabile la una şi aceeaşi funcţie impusă de modelu invariant.

Metamorfoza răspunde de variaţiile diacronice şi sincronice Ur-tipului. Metamorfoza sincronică generează variabilitatea la H'ferite niveluri de individuaţie. Ea „separă, divide şi transformă .',„ui în familii, familiile în genuri, genurile în specii, iar pe ' estea din urmă le subdivide la rândul lor în alte subspecii, până ând ajunge la nivel de individ" (1820, 250). în operaţia diacro-ică principiul metamorfozei realizează evoluţia naturii vii. Mai recis. metamorfoza acţionează asupra diferitelor organe particulare ale fiinţelor vii, astfel încât „unul şi acelaşi

organ poate fi văzut ca transformându-se în mai multe forme diferite" atât în filosenie (1790. 129-l30). cât şi în ontogenie (1790, 170-l71).[8] Metamorfoza are o forţă generatoare, deoarece pot fi prezise nu numai formaţiunile existente, ci şi toate variantele posibile ale Ur-tipului: .,0 dată ce avem acest model [al Ur-plantei] şi cheia alcătuirii lui. putem inventa un număr infinit de plante care trebuie să fie consistente cu modelul, adică plante care ar putea exista, deşi nu există. [...] Aceeaşi lege va fi aplicată la toate celelalte fiinţe vii" (1817b. 30:358 j.[9]
Procedeul metamorfozei plasează morfologia lui Goethe într-un sistem mereologic exhaustiv şi deosebit de coerent. El conferă conceptului de Ur-tip o întemeiere empirică, asociindu-l. din punct de vedere operaţional, cu fenomenele particulare care reprezintă extensii ale sale.[10] Datorită acestei legături operative, morfologia pe două niveluri a lui Goethe este cea mai reuşită încercare de a capta natura vie atât în varietatea sa copleşitoare, cât şi în unitatea sa structurală. în loc să pună în opoziţie coexistenţa (sincronia) şi evoluţia (diacronia). Goethe explică variabilitatea structurilor organice simultane şi succesive printr-unul şi acelaşi procedeu al metamorfozei. Goethe credea că însăşi esenţa *vieţii* a fost descoperită prin această forţă transformatoare.
Potrivit lui Goethe, modelele morfologice reprezintă cea mai mare realizare a minţii omeneşti, ele sunt un triumf al „gândirii sintetice". Deşi anumite inteligenţe „nu se pot elibera" de ..modul [de] gândire atomist", gândirea sintetică este caracteristică acelora [c]^re ,.au tendinţa de a pomi de la unitate *[Einheit],* de a extrage Porţile componente din întreg, ca apoi, pe baza lor, să schiţeze conturul întregului" (1795. 230)." Goethe a observat că „antagonismul" dintre modul de gândire atomist şi cel sintetic este o 'Tactenstică permanentă a istoriei ştiinţei, totuşi, nu rămîne nici

ui

o îndoială că el considera gândirea sintetică drept singura sursj teoriilor şi explicaţiilor adecvate în studiul fenomenelor situate un nivel superior, mai exact începând de la organismele vii.'2
Desigur, principiile morfologice extrase din lucrările de bj[t] logie ale lui Goethe nu sunt în mod exclusiv proprietatea spirituală. După cum s-a menţionat deja, modelul organic a f[(] reprezentat de epistemologia dominantă în perioada romantică acesta avea să constituie cadrul gândirii ştiinţifice pentru cea *rţ* mare parte a secolului al XlX-lea. Cu toate acestea, trebuie rect noscut meritul lui Goethe de a fi formulat mereologia organic într-o manieră sistematică şi coerentă. La fel de important pentr dezvoltarea viitoare a abordării morfologice este şi faptul mereologia lui Goethe a rezultat din convergenţa gândirii teoretic cu observaţia minuţioasă a naturii. Morfologia lui Goethe nu eşti o metafizică, ci o teorie empirică. Din această cauză, ea se poati dovedi atractivă şi stimulatoare dincolo de domeniul strict biologiei.
Adeseori s-a afirmat că însuşi Goethe a sugerat posibilitai extinderii abordării morfologice la estetică şi poetică. Două sui motivele pentru care teoria sa asupra artei se asociază cu ştiinţeli naturii: mai întâi monismul său epistemologic moştenit de 1 Kant[13]. şi apoi convingerea sa. nu o dată menţionată, că opereli de artă au o „natură organică", convingere care îl plasează direc în principalul curent al ideologiei estetice romantice. Totuşi, dac examinăm mai îndeaproape critica literară şi de artă a lui Goethe descoperim că afirmaţiile morfologice sunt rare. superficiale vagi. Un exemplu tipic este mult citatul comentariu al său despt catedrala din Strassbourg. Pretinsa „interpretare" morfologică capodoperei arhitecturale este limitată la o banală observaţii referitoare la impresia că această construcţie are o „natur veşnică" datorită „structurii" şi ..totalităţii" ei (1773. 13:23 1823b. 13:957).[14] Teza lui Horst Oppel potrivit căreia „modu morfologic de a privi «lumea în calitate de domeniu» al artei afirmat" în gândirea lui Goethe o dată cu prima sa călătorie îi Italia (1947, 52) poate fi adevărată în ce priveşte *gândirea* sa, da nu şi referitor la scrierile sale, unde acest lucru nu se reflect; decât arareori. Afirmaţia lui Abrams că „fiecare nouă ipoteză sat descoperire pe care [Goethe] a făcut-o în biologie reapare imedia sub formă de noi principii de organizare sau de fine introspecţii î> critica sa" (1953. 206) este înşelătoare, deoarece pune în aceeaS
lanţă
ă ° [te0I]~i[e] sistematică alături de unele afirmaţii întâm-
oa
^numite pasaje din scrierile lui Goethe au fost interpretate ca
nând problema Ur-tipurilor poetice, ceea ce ar fi constituit un P important în dezvoltarea poeticii morfologice. La o analiză ^ [a]; amănunţită, probele în favoarea acestei afirmaţii par destul de -ubţiri- Astfel, de exemplu, Oppel. citând părerea lui Goethe despre fundalul propriei sale poezii (1823a, 292). a conchis că cel -are a iniţiat „elucidarea poeziei în termenii metamorfozei" a fost însuşi Goethe (1947. 61). O astfel de stipulare procedează prin ^xtraserea din context a unor afirmaţii, ceea ce duce la exagerarea semnificaţiei lor. Goethe nu a făcut nici o încercare de a adapta ideea de metamorfoză la un concept teoretic de poetică; el a încercat doar să exemplifice teza potrivit căreia te poţi înţelege pe tine însuţi numai în raport cu ceilalţi (prin intermediul „gândirii obiective"). Tot astfel şi poezia sa. argumentează Goethe. trebuie înţeleasă pe fundalul ..anumitor motive mari, al unor legende şi tradiţii străvechi". O altă afirmaţie a lui Oppel. mai temeinică |decât precedenta, dar nu mai puţin

controversată, este aceea că .Goethe a depăşit cu mult poetica timpului său atunci când a avut îndrăzneala de a situa genurile poetice în paralel cu structurile >'ieţii organice şi anorganice" (1947, 60). Problema dacă genurile iterare pot fi interpretate ca Ur-tipuri poetice va fi abordată mai ârziu (vezi sec. 2B). Ceea ce vreau să arăt aici este că Oppel a exagerat meritele profesorului său. Sistemul goethean al celor trei ;enuri fundamentale, descris pe scurt în comentariul său la *Divan* 1819, 158-l59). este stabilit pe baze pur tradiţionale, fără a nvoca nici un concept morfologic. Numai în concluzie Goethe se 'lânge. la modul general, de dificultăţile pe care trebuie să le uvingi pentru a stabili o schemă care va pune în relaţie „forme ·xterioare întâmplătoare" cu ..Ur-începuturile lor lăuntrice şi ne-:esare".!5 Această afirmaţie ar putea fi interpretată ca o sugestie acută în linia poeticii Ur-tipului, dar ea nu are o accepţiune mai "ecisă ca. de altfel, şi termenii „Ur-element" şi „Ur-trop" care Par ici şi colo în comentariile la *Divan* (1819, 150, 151).

N cred că este greşit dacă spunem că Goethe nu a făcut "ceva decât să utilizeze nişte termeni şi expresii ale modelului 10rfologic doar *cafagon de parter* despre literatură şi artă. Astfel 'ntrebuinţări spontane nu lasă impresia că reprezintă şi. cu atât lai Puţin, că ar elabora o poetică sau o estetică. E de aşteptat

totuşi ca germaniştii specialişti în Goethe să cultive în contiti ideea că Goethe a fost un pionier al esteticii şi morfologice chiar dacă estetica şi comentariile sale poetohj apar superficiale în comparaţie cu morfologia sa organică.[16] Atunci, trebuie să presupunem oare că poetica morfolog rămas în perioada romantică la stadiul de simplă virtualitatei răspuns pozitiv la această întrebare a fost dat de un morfolo§ secolul al XX-lea, care a pretins că ..estetica romantică a er. Goethe, în ciuda accentului pe care îl pune pe ideea organică, sat deoparte metoda morfologică de a studia arta" (Miiller 194 Acest mod incorect de a vedea lucrurile este o consecinţă dire părerii larg răspândite că estetica organică s-a ocupat în exclii tate de procesul creaţiei poetice (vezi Abrams 1953. 156-225) fapt, speculaţiile despre „descoperirea organică" repetate *ad ţ* de corifeii esteticii romantice au stânjenit dezvoltarea teoriei mo logice a artei şi poeziei. Dar mai regretabil este faptul că dincol| acel aflux de metafore despre naşterea, creşterea, declini moartea formelor poetice, o reală încercare de a inventa şi de a \ operaţională o poetică morfologică a rămas ascunsă. Când aceste lucruri mă gândesc la poetica lui Wilhelm von Humboldl

2. Poetica lui Humboldt

Reconstruirea poeticii morfologice a lui Humboldt se baz mai cu seamă pe două texte majore: monografia germana poemul lui Goethe. *Hermann şi Dorothea* (scrisă în 179ÎJ publicată în 1799) şi un eseu francez, dedicat doamnei de (în 1799). Eseul francez rezumă ideile lucrării germane, dar substanţial diferit în ceea ce priveşte scopul şi modul său] prezentare. în timp ce textul german este un tratat de o eruc sobră, textul francez este un manifest programatic emoţionau în lucrarea germană, Humboldt a formulat bazele teoretice poeticii sale şi, în acelaşijimp, a făcut o analiză detaliată a anumit poem de Goethe. în eseul francez nu mai apar rezulta analizei literare la poemul lui Goethe. iar atenţia este cent aproape în exclusivitate pe explicarea şi glorificarea ,.forţd

Ioinaţiei"- Textul trebuie aşezat la acelaşi nivel cu faimoasele '^clamaţii anticlasiciste ale drepturilor imaginaţiei (Addison, foleridge)-în istoria poeticii occidentale, cele două lucrări ale lui Humboldt sunt o piatră de hotar, deoarece fac cea dintâi expunere unei poetici morfologice. Spre deosebire de critica poetică a dealismului estetic. Humboldt alege calea unei realizări raţional teoretice, cu o conceptualizare precisă şi explicită (vezi Novak 1972. 120). Poetica lui Humboldt era concepută în cadrul unei estetici generale şi în contextul mai larg al proiectului său preferat, ştiinţa ..formării *[Bildung]* omului". Acest cadru antropologic a făcut posibilă clasarea activităţii poetului laolaltă cu cea a aânditorului şi a cercetătorului, activităţi ce caracterizează omul ca *descoperitor.* Meditaţia asupra activităţilor şi potenţialului creator al omului s-ar putea transforma cu uşurinţă în pură specu-laţie; ca om de ştiinţă, Humboldt a recunoscut totuşi că se poate ajunge la ..o *teorie* filosofică a formării omului", trecând numai printr-o ..*cunoaştere empirică* a omului întemeiată filosofic" (1799a, 128-l29; s.n.). în consecinţă, el îşi va formula poetica teoretică în legătură cu. şi în scopul efectuării unui studiu empiric despre un text poetic particular. Caracteristica de bază a morfologiei oYganice a lui Goethe, unirea cercetării empirice cu construcţia teoretică, face parte din fundamentul epistemologic al poeticii morfologice.[19]

Poetica lui Humboldt îşi dezvăluie poziţia sa istorică prin critica doctrinei despre *Natumachahmung.* şi prin accentuarea rolului creator al imaginaţiei. în opoziţie cu doctrina neoclasicista, Humboldt susţine că „reprezentarea naturii" prin imaginaţie implică o ..transformare *[Verwandlung]* a naturii", „transpunerea ei într-un mediu străin"(1799a, 145, cf. 1799b. 29-30; 137).[20] Din materialul naturii, imaginaţia poetului ..*produce* [erzeugt]" un obiect „ideal" înzestrat cu proprietăţi care ar putea, fără a fi însă necesar, să corespundă proprietăţilor materialului (1799a. 140). în tinal. „tărâmul fanteziei" este pus în opoziţie nu doar cu „tărâmul realităţii^ (1799a. 139). ci şi cu teritoriul conceptelor (1799a, •)°).-l în eseul francez, această caracteristică proprie operelor de

a este întărită prin compararea lor cu operele istoricilor şi cu ale filosofilor: ..Deşi istoricul trebuie să adune laolaltă faptele Pe care le narează, el se bazează în întregime pe un singur lucru, ■ anurne pe actualitatea acestor fapte: el face în permanenţă

referire la originalul a cărui simplă copie o alcătuieşte, bucură de o independenţă mai mare, filosoful îşi ba raţionamentul pe fapte la care. împreună cu cititorul său, tn să se raporteze în permanenţă. Numai artistul nu-şi bazea; nimic creaţia. [...] El s-a hrănit prin observarea na oferindu-ne însă imaginea ei. artistul ne dă totodată ceva dif(aceasta" (1799b, 15-l6; 14l-l42).

Humboldt nu a dus această comparaţie atât de departe în* formuleze condiţii de adevăr specifice poeziei (vezi cap. 4, 2). El s-a oprit mai curând asupra contrastelor funcţion structurale dintre obiectele reale şi cele imaginare. Cont: funcţional este cel dintre utilitate şi plăcere sau între dorinţa poseda şi încântarea oferită de contemplaţie (1799b, 13; 14 Contrastul structural nu este mai puţin tranşant. Pentru a-l pu evidenţă, Humboldt descrie domeniul realităţii ca pe o mas obiecte nestructurate şi izolate; spre deosebire de acesta, dome imaginaţiei este ..un teritoriu al posibilului", o reţea de const holistice inter-relaţionate (1799a. 139). Este necesar un m mereologic pentru a analiza şi a înţelege obiectele poetice.

Varianta humboldtiană a modelului morfologic este inspi: de credinţa că fiecare creaţie poetică autentică apare ..întotdea într-o individualitate pură şi distinctă", dar în acelaşi timp. înfăţişată „într-o formă pură şi definitivă" (1799a, 125). Du aspect al operei poetice, de individualitate specifică şi, respeci de formă generică, necesită o poetică care reuneşte - în ternii: logia lui Humboldt - o ramură *estetică* şi una *tehnică.* Poei tehnică - pe care o cunoaştem sub numele de poetica *univ solistă* (vezi cap. 1, sec. 3A) - este un studiu de norme şi struci generice. Poetica estetică - cunoscută drept poetică *particula,* - are ca scop descrierea operelor poetice în individualitatea Humboldt a observat că o poetică bidimensională şi **atât f** cuprinzătoare a fost arareori utilizată până la el, şi, prin urmareP oferit o justificare interesantă a acestei stări de lucruri: ..Unei estetici unidimensionale i se poate reproşa faptul că cele doi [ramuri ale poeticii] s-au aflat împreună de puţine ori. Spiritel* mecanice, care au simţul regulilor, au neglijat întotdeauna originalitatea şi forţa conţinutului fundamental. în timp ce spiritel'l ardente şi dezordonate s-au plasat întotdeauna deasupra respectului pentru tehnică" (1799a. 248). Nici poetica normel(f| generice, nici poetica purei individuaţii - dacă sunt urmări separat - nu izbutesc să capteze complexitatea operei poetice.

f ta acestui neajuns, modelul lui Humboldt are un dublu avantaj: "n primul rând. autentifică conceptul de structură individuală, ■repetabilă, plasând studiul individualităţii poetice în chiar centrul ooeticii: în al doilea rând, nu desparte individualitatea poetică de Lamele sale generice şi repetabile, prin urmare, reafirmă necesitatea unei poetici universaliste.

Având în vedere aceste considerente, nu putem fi de acord cu etichetarea poeticii lui Humboldt drept .„deductivă" (Markwardt 1958. 3:157). Pentru mai multă siguranţă. Humboldt şi-a extras majoritatea conceptelor şi principiilor teoretice din categorii sau enunţuri mai generale, deşi. în acelaşi timp, faptul că introduce în poetică noi concepte abstracte a fost inspirat de observaţiile sale la un text poetic particular. Humboldt inaugurează *metoda analizei în zigzag.* în care cercetătorul trece de la categorii universale la descrieri concrete pentru a reveni la cele dintâi, metodă ce a devenit esenţială pentru poetica teoretică, cu scopuri analitice. Metoda analizei în zigzag nu a fost niciodată examinată şi confirmată de vreo critică epistemologică de tip filosofic; în ciuda acestui fapt. ea a dat roade în descrierea operelor poetice concrete prin, termeni teoretici, acoperind astfel spaţiul gol existent între teoria literaturii şi analiza textului.[23]

Expunerea pe care o fac aici poeticii lui Humboldt respectă împărţirea făcută de autorul însuşi. în prima secţiune, voi prezenta poetica sa particularistă (estetică), explicând conceptele propuse pentru studiul structurilor poetice individuale. în secţiunea a doua -care se ocupă de poetica universalistă (tehnică) a lui Humboldt — o atenţie specială va fi acordată relaţiei dintre ..gen" şi ..Ur-tip". cu scopul de a situa poetica morfologică humboldtiană pe fundalul morfologiei organice a lui Goethe. Ultima secţiune va cuprinde analiza legăturii dintre poetica lui Humboldt şi lingvistica sa, subiect fascinant atunci când analizezi opera unui om a cărui carieră erudită a culminat cu o teorie a limbii deosebit de influentă şi originală.

A. Poetica particularistă

Potrivit lui Humboldt. constructele individuale ale imaginaţiei -tice au trei proprietăţi fundamentale: *totalitatea, unitatea* şi

obiectivitatea. Pe baza acestor proprietăţi, Humboldt nu ezita J desemneze constructul poetic prin termenul de ..lume", subli că termenul nu este folosit într-un sens metaforic (1799a, 148). însă în scrierile sale nu găsim nici o urmă care să i; vreo specificare a acestei noţiuni. Lipsa de continuitate is între poetica morfologică humboldtiană

şi poetica leibnizia lumilor imaginare prevesteşte o legătură teoretică validă de 1; durată între poetica structurală şi semantica ficfională.

Totalitatea - proprietatea principală a obiectelor poetice -mai întâi definită în mod negativ: ea nu depinde de n elementelor din lumea poetică sau de semnificația operei interesele umane (1799a. 147). Delimitarea pozitivă a ..tot rămâne destul de vagă în monografia germană. Trecând la m de discurs poetic (unde cititorul întâlneşte porțiuni dificil lectură, tratatul fiind altfel precis şi explicit). Humboldt de: totalitatea drept capacitatea operelor poetice de a trans cititorul ..într-un punct din care razele se răspândesc în t direcțiile spre infinit" (1799a. 148). în eseul francez. Hum. reuşeşte să definească mai bine proprietatea fundamental obiectelor poetice Iară să folosească termenul de ..tot;v'a ..Fiecare operă de artă demnă de acest nume se aseamănă -a folosi limbajul matematicienilor - cu o cantitate dată şi t determinată. Nimic nu lipseşte, nimic nu este superfluu: est de acest lucru, iar nu de altul. însă acest lucru este a totalitatea sa" (1799b. 10-11: 138).[24] Trecând concepţii; ..limbajul matematicienilor", Humboldt a eliberat ..totalitatea' apartenența sa la morfologia organică (vezi primul pos morfologic), anticipându-i posibilitățile de concept operațion mereologiei generale. Mai rnult. plasându-l chiar în v, sistemului său conceptual. Humboldt face legătura între p(morfologică şi tradiția mereologiei aristotelice, ale cărei mu structurale sunt construite „de la vârf spre bază", plecându-si la nodul cel mai de sus: ..totalitatea" macrostructurală.

Humboldt este mai precis în explicația pe care o conceptului de unitate. în lucrarea germană, el recurge la metafi organică: opera poetică este ..un întreg viu. are propria sa put interioară şi un principiu de viața prin intermediul căruia prodi un anumit efect" (1799a, 247). în eseul francez, el trece dine de conceptualizarea organică şi^ caracterizează ..unitatea" p termeni mereologiei generali: ..în unitatea strânsă şi recipr*

,.-0Dată [...J fiecare obiect depinde de celălalt Conceptul de ■°-i si cel de scop se contopesc, de vreme ce sunt aplicabile trivă fiecărui component: părțile constituie un întreg şi toate Bile se raportează perfect la ansamblu" (1799b. 28: 149). Etatea" nu rămâne un postulat speculativ; Humboldt o con- t ste într-un concept operațional al poeticii morfologice, des- t£r d-o ca pe o ..rețea de relații". Acest progres epistemologic se htine prin metoda humboldtiană a analizei în zigzag, mai • ncret. prin observarea tehnicilor de descriere a eroinei din ' mul jui Goethe. Ca regulă generală, descrierile Dorotheei sunt transmise prin mijlocirea lui Hermann şi. prin urmare, sunt ieterminate de caracterul său: acest personaj este. la rândul lui. iconturat prin raportare la alte personaje cu care se află în relație, far acestea din urmă prin raportare la cu totul alte personaje, astfel încât. în final, el este întemeiat prin întreaga structură, în aşa fel încât ..o singură descriere face legătura cu totul şi este determinată le tot" (1799a, 170). Faptul de a concepe structura poetică ca pe j rețea de constituenți inter-relaționați şi integrați într-un întreg mificator reprezintă o viziune rudimentară, dar sugestivă.

Progresul poeticii morfologice a depins de descoperirea relațiilor dintre constituenții structurii poetice. Şi de data aceasta, lumboldt. stimulat de observații concrete, a stabilit trei astfel de .ilații: *complementaritatea, ierarhia* şi *contrastul.* La Goethe. per-jonajele principale sunt complementare, deoarece ele ..apar întotdeauna şi exclusiv în relație unele cu altele, astfel încât într-un singur personaj îl vedem simultan pe celălalt" (1799a. |127).[25] Complementaritatea personajelor, se combină cu ierarhia •perei: Hermann este personajul principal al poemului pentru că ^orothea este prezentată în mare măsură prin intermediul descrie-Jor lui. Humboldt descoperă relația structurală a contrastului prin maliza unui detaliu mărunt din lumea imaginară goetheană. -'orothea este văzută, la prima ei apariție, pe fundalul alcătuit untr-un un car uriaş, un bivol imens şi din trecerea poticnită a "iui convoi de refugiați. Calmul Dorotheei şi stăpânirea ei de sine [r]oduc o impresie puternică asupra lui Hermann prin contrast cu "[es]tul elementelor.[26]

. Cea din urmă proprietate fundamentală a structurilor ima-'nare. obiectivitatea, este un caz particular al celui de-al cincilea f[Q]stulat morfologic. Este vorba de capacitatea operelor de artă de [1] [ne] aduce în mijlocul ..celor mai intime şi mai diverse legături"

ale realității (1799a, 159-160). Prezența acestui con« sistemul lui Humboldt indică faptul că legătura dintre

const poetice şi lumea reală nu a fost neglijată de poetica morfo Forme, genuri şi opere de artă deosebite îşi dezvăluit» obiectivitătii în grade diferite. în eseul francez. Humboldt | bilit o opoziţie majoră între arta plastică (sculptura) - cq obiectivă - şi muzica, arta cu cel mai scăzut grad de obiect (1799b, 34-35: 153-l54).[27] Poezia atinge gradul său cel ma de obiectivitate dacă efectul poemului este înrudit cu cel a, picturi sau al unei sculpturi: opera lui Goethe produce aceşti deoarece ne face să percepem lumea imaginară a poemului ..forma pură a unui obiect senzorial" (1799a, 161).[28]

Am observat fertilitatea analizei în zigzag atunci câr referă la sesizarea relaţiilor structurale de bază: cea mai ir. sionantă realizare a sa este aceea de a fi obţinut concepţii regularitate *{Gesetznuissigke.it).* Două sunt motivele pentru, ..regularitatea" are întâietate teoretică: în primul rând. ea eşti concept macrostructural care captează proprietăţi structa globale: în al doilea rând. cuprinde atât poetica particularisti şi cea universalistă. Regularităţile sunt caracteristice texj individuale, dar şi claselor de texte (adică, textelor care ap unui autor, unui stil. unui anumit gen etc). Ele sunt descoţ atunci când un text sau o clasă de texte este comparată cu _ text sau o alta clasă. în acest punct, morfologia lui Humboll apropie de poetica comparată.

1

Metoda comparativă a lui Humboldt a expus regulari tipice a doi clasici ai genului epic, Homer şi Ariosto: (a) ! narativ al lui Homer este detaşat şi direct: ..Obiectul discursul], află întotdeauna în prim plan, în timp ce bardul dispare'* j Ariosto ..poetul este prezent pe scenă în acelaşi timp cu p(i najele sale: mai mult, el rămâne acolo permanent", (b) Succfl nea evenimentelor în naraţiunea lui Homer este continuă, în l ce la Ariosto naraţiunea este caracterizată prin discontinuităţi contrast: „La Homer. un eveniment se naşte din alt evenir toate elementele sunt strâns unite, unul este produsul sponti, celuilalt [...] Ariosto se întrerupe fără nici o restricţie, sare de;| istorie la alta [...] şi, în principiu. îşi ordonează operele prin 1 interne ale asociaţiei sau prin contrastul emoţiilor pe cai| transmite opera sa spectatorului" (1799a. 179). Generali opoziţia. Humboldt este pe cale să realizeze că regularit

erale funcţionează ca *principii organizatoare* ale structurii luetice, acţionând la toate nivelurile sale şi asupra tuturor conştienţilor s^: "Această diferenţă [între Homer şi Ariosto] este tUu-er\'abilă nu numai în ceea ce priveşte compoziţia întregului, ci ° oâsim de la fiecare scenă până la fiecare strofă" (1799a. 180): °hiar formele metrice în care compun cei doi, hexametrul la Homer ■ versul ritmat la Ariosto, sunt subsumate propriilor lor principii organizatoare opuse (1799a, 188).

~ Este regretabil faptul că în descrierea specificului din *Hermann « Dorothea,* cât şi a întregii opere a lui Goethe (vezi mai ales 1799a. 238), Humboldt nu a făcut uz de conceptele macrostructurale pe care le-a dezvoltat sau sugerat Aici. el recurge mai curând la vagi ceneralităţi curente. Acest eşec nu trebuie să diminueze recunoaşterea importanţei istorice a poeticii particulariste a lui Humboldt Până în perioada romantică, metoda dominantă şi aproape exclusivă a poeticii de abordare a operei particulare era de factură aristotelică: operele de artă erau utilizate ca exemple ale categoriilor universale (genetice) în modul poeticii exemplificatorii (vezi cap. 1, sec. 3C). în tratatul lui Humboldt. modul poeticii particulariste este postulat şi practicat, conceptelor abstracte fiindu-le rezervat scopul de a reprezenta, descrie şi capta specificul textelor poetice individuale. Humboldt produce o schiţă a unei poetici particulariste care se va dovedi extrem de eficace în dezvoltările sale ulterioare: specificul operei poetice este sesizat prin intermediul unui model structural complex, care constă din mai multe niveluri şi din diverse relaţii. fiind dominat de regularităţi globale şi individualizatoare. O analiză teoretică a operelor literare individuale nu este imposibilă: mdividualitatea poetică poate fi captată în concepte teoretice.

B. Poetica universalistă; genuri şi Ur-tipuri

. Poetica particularistă („estetică") a lui Humboldt urmăreşte prunul deziderat al morfologiei lui Goethe: acela de a descrie r° ^dualitatea şi diversitatea structurii particulare. A doua ramu-s a sistemului lui Humboldt. poetica sa universalistă („tehnică"), * e ° teorie a genurilor literare. Problema care se pune,este dacă - nurile literare ar trebui interpretate ca Ur-tipuri.

în concepţia sa asupra genurilor, Humboldt urmează linia aristotelică: genurile literare sunt seturi de norme respectate de operele poetice individuale cu scopul de a obţine un anumit efect (1799a, 248).[29] Relaţia dintre o operă poetică şi genul ei este aceea dintre un membru particular şi o clasă (set) universală; membrii conţin trăsături care derivă din controlul exercitat de normele generice. Teoria genurilor literare a existat în această formă logică înainte de poetica morfologică şi nu a fost substanţial afectată de apariţia acesteia (vezi Genette 1979, 83; Schaeffer 1983b). Ur-tipul lui Goethe era conceput astfel încât şă exprime o relaţie substanţial diferită

între fenomene particulare îşi categorii universale: structurile particulare sunt interpretate ca întruchipări variabile ale unui model invariant. Legătura dintre Ur-tip şi manifestările sale se realizează prin metamorfoză, operaţie controlată de principiul omologiei structurale. Metamorfoza generează structuri particulare care sunt proiecţii şi aplicări ale unuia şi aceluiaşi model, care pot fi complet diferite ca forma şi configuraţie şi. prin urmare, pot aparţine unor genuri diferite.
Devine evident faptul că o identificare a genurilor literare cu Ur-tipurile morfologice este înşelătoare. Poetica universalistă a lui Humboldt nu este o morfologie a Ur-tipului. Ne putem atunci întreba de ce Humboldt nu a reuşit să dezvolte o poetică a Ur-tipurilor. a cărei absenţă am remarcat-o încă în reflecţiile critice ale lui Goethe.[30] Un răspuns prezumtiv la această întrebare poate să fie sugerat de criteriul omologiei definit în osteologia lui Goethe. Conceptul de Ur-tip organic se baza pe omologia poziţională şi/sau funcţională. Fără îndoială. în cazul structurilor semni-ficante, omologia poziţională trebuie să fie reinterpretată ca o echivalenţă de categorii sintactice, iar omologia funcţională ca o echivalenţă semantică. In mod necesar, o poetică a Ur-tipurilor presupune o sintaxă şi o semantică - bine dezvoltate - ale structurii poetice. în care ar putea fi descris criteriul echivalenţei sintactice şi semantice. O astfel de teorie nu era posibilă în vremea lui Goethe. A fost nevoie să treacă aproape o sută de ani până când poetica morfologică să-şi descopere Ur-tipurile (v^ cap. 6, sec. 1 şi 4).
Am susţinut că poetica lui Humboldt nu a oferit un fundam^ logic nou pentru teoria genurilor literare. Aceasta nu înseamnă genealogia literară nu a fost profund afectată de modelul organic. toate domeniile sale de influenţă, modelul organic a reveli

ricitatea fenomenelor culturale. De aceea nu este surprinzător că *u* mboldt, depărtându-se substanţial de cadrul aristotelic, a realizat
toricitatea genurilor literare nu numai în faza genetică, ci în întreg ^IS^jrsul dezvoltării lor. El a demonstrat detaliat transformarea eposului ° oic clasic într-o specie nouă, eposul domestic (prezent în *Hermann* ^e^- *D_Orothea* lui Goethe). O schimbare paralelă a fost observată în aenul tragediei: tragedia eroică a fost transformată în tragedie bur°heză *(burgerliche)* (1799a, 299). Conform cu al cincilea postulat morfologic, mutaţiile genurilor literare sunt legate de factori istorici -
timpul *în* care şi oamenii *către* care cineva vorbeşte" (1799a. 292). Schiţând un tablou deosebit de pătrunzător al alienării umane din cultura înaintată a timpului său, Humboldt a ajuns la concluzia că epicul eroic a devenit imposibil în acest context istoric. Marele merit al lui Goethe este acela că a salvat genul epic, descoperind un nou material epic contemporan într-un mediu social unde „natura primară încă mai avea ascendent asupra culturii" (1799, 342).

C. Poetica şi lingvistica

Lingvistica lui Humboldt. spre deosebire de poetica sa, a fost investigată de multe ori şi din unghiuri diferite (vezi, de exemplu, Patsch 1967; Brown 1967: Hansen-L0ve 1972; Droescher 1980: Borsche 1981). Aici. lingvistica lui Humboldt ne interesează numai în măsura în care are o legătură strânsă cu poetica sa Opera lui Humboldt constituie primul exemplu de contact fertil între poetică Ş[1] lingvistică, lucru ce va deveni tipic pentru perioada modernă. Acest contact a fost descris de obicei ca o influenţă unidirecţională: P°etica împrumută modele şi concepte lingvistice, reducând astfel Poezia la un fenomen pur verbal. Această viziune este însă contrară Aptelor istorice. Deja în cazul lui Humboldt. influenţa şi inspiraţia J^g în mod clar într-o direcţie opusă: concepţia lui Humboldt „^es^Pre poezie şi modelul său de poetică morfologică au fost de o j^emnătate fundamentală pentru formarea teoriei lui asupra limbii.
^Xa^gerând puţin, putem spune că. în acest caz. poetica şi-a creat o
§^v^istică adecvată, şi. fără nici o exagerare, se poate susţine că
_aî?^Unea^ lui Humboldt asupra limbii a fost puternic influenţată de
P ^e^carea sa statornică asupra poeziei şi culturii.

humboldtiene. Doi factori au determinat această situaţie. Mai ft Humboldt s-a îndepărtat de tradiţia retoricii, care a furnizat j în secolul al XVIII-lea categoriile necesare pentru descrie_tį_ procedeelor expresive ale poeziei, şi în special figurile de vorbj, atât de pedant diferenţiate (vezi Todorov 1977, 79-l39; 4 cap. 4). In al doilea rând, referitor la dimensiunea expresivă poeziei, Humboldt nu a reuşit să facă legătura între concepte] teoretice şi descrierile particulare. Acest eşec transmite un i de o importanţă generală pentru istoria poeticii: *o pe lingvistică* nu este un produs secundar necesar al *teorii lingvistice,* iar *practica* analizei de text nu este automat recompensă pentru formularea unei *teorii* a textului.
în ciuda acestor fapte, putem ajunge la o concluzie r optimistă. „Introducerea" la *Ueber die Kawi-Sprache* închideţi cerc, care duce de la poetică la lingvistică, şi înapoi la poetip Atenţia acordată poeziei şi prozei într-o operă întemeietoari lingvisticii teoretice este, prin ea însăşi, un eveniment de cea ip mare importanţă istorică. în finalul activităţii sale de cerce" Humboldt ajunge la concluzia că „limba are întotdeauna ace evoluţie ca şi literatura, iar cele două sunt inseparabil leg (1836, 414; 24). în mod necesar, poetica şi lingvistica pot aval numai

printr-un schimb reciproc de informații teoretice. Peif prima dată, acest postulat esențial a fost promulgat în -l' convingător atât în poetica imaginației creatoare a lui Humb cât şi în lingvistica sa bazată pe *energeia* productivă.

Capitolul 4

EDEEA DE LIMBAJ POETIC: WORDSWORTH, COLERIDGE, FREGE

Perioadele preromantică şi romantică au pus bazele poeticii moderne, declarând autonomia operelor de artă poetice față de natură (lume). Atât semantica ficționalității lumilor posibile, cât şi teoria morfologică a obiectului imaginar sunt jaloane istorice pe drumul spre o alternativă la teoria mimetică. Argumente suplimentare pentru autonomia artei poetice pot fi găsite dacă se analizează implicarea secolului al XlX-lea în studiul unei alte teme poetice fundamentale, şi anume tema limbajului poetic.

Această temă se dezvoltă din convingerea că limbajul poeziei este, în unele aspecte esențiale, diferit de alte utilizări ale limbii. Prin urmare, definiția limbajului^ poetic şi a proprietăților lui are nevoie de un *cadru contrastiv.* în mod tradițional, acest cadru a fost stabilit prin punerea în opoziție a limbajului poetic cu cel al „prozei comune". Deoarece aceeaşi opoziție a fost valabilă pentru limbajul oratoric, o *concepție retorică* a limbajului poetic a dominat poetica timp de mai multe secole. Acesta din urmă era caracterizat prin tropi şi figuri reperabile, bine definite şi enumerabile, prin prezența mai mult sau mai puțin frecventă a „ornamentelor verbale" sau a Jocurilor frumoase" (Posner 1982, 164). în ciuda diferențierii făcute de Aristotel între limbajul poetic şi stilul (sau stilurile) oratorice *(Rhet* 3, I, 1404a; 3, 12, 1413b), *Retorica* sa a jpst până la urmă cea care a definit proprietățile şi criteriile limbajului poetic (vezi Solmsen 1954, xiii; Wimsatt şi Brooks *[96]6, 58; Morpurgo-Tagliabue 1967, 358; Barthes 1970, 179; [Du]pont-Roc şi Lallot 1980, 194). Concepția retorică a limbajului P°etic era atât de fortificată încât ar fi putut fi contestată cu [a]devărat numai dacă retorica ar fi cedat poziția sa dominantă, ceea

ce s-a întâmplat abia către sfârşitul secolului al XVIII-lea Todorov 1977, 85).' Faptul *istoric* că în secolul al XlX-lea [vua]. cepțiile despre limbajul poetic au apărut ca o respingere explic^ sau implicită a retoricii explică presupozițiile lor *teoretice.*

Prima concepție a limbajului poetic născută din cenuşa retoij. cii a apărut în perioada iluminismului Cea dintâi concepție postrt torică este pur negativă, limbajul poetic îşi pierde statutul de „culme a elocvenței" şi devine „diafan". *„Poezia nu mai este arte în interiorul limbajului, ci limbaj care transcende arta cu scopul fa a se reapropia de natură"* (Wellbery 1984, 7l-72). Această coa-cepție, care reflectă punctul de vedere al momentului asupra lin. bajului, considerată drept un mediu „transparent" ce furnizează ui acces nemediat spre lume, nu a permis ca limbajul poetic să poată fi izolat în calitate de entitate teoretică. O teorie a limbajului poetic a putut fi inițiată doar atunci când limbajul în general a avut o relativă independență față de limbajul denotativ. Romanticii au intuit această independență, de aceea nu este surprinzător că teoria modernă a limbajului poetic îşi are originea în poetica romantică,

1. Concepția estetică Wordsworth-Coleridge

Prezentarea pe care o facem aici concepțiilor romantice ale limbajului poetic porneşte de la deosebit de sugestiva divergență dintre Wordsworth şi Coleridge.[2] Pozițiile celor doi prieteni şi, totodată adversari, au fost de multe ori discutate, dar controversa merită să fie examinată din nou, deoarece încă nu a fost cercetată ca un eveniment în istoria poeticii. Luat aparte, incidentul Wordsworth-Coleridge apare ca o neînțelegere de natură ideologică referitoare la subiectele de actualitate ale poeziei contemporane; însă dintr-o perspectivă teoretică mai largă, pozițiile celor doi se dovedesc a fi abordări complementare ale temei limbajului poetic.

Atât Wordsworth cât şi Coleridge au simțit nevoia imperioasă a unei noi teorii şi practici a limbajului poetic care să fie radical opusă ideii şi practicii tradiționale a „rostirii poetice" (vezi Wellek 1932, 130-l32; Abrams 1953, 102).[3] Wordsworth recomandă

•vitarea folosirii de clişee poetice uzate (1802, 45); Coleridge era ^ precis când caracteriza rostirea poetică tradițională în felul ^ător: „Imagistica este aproape mereu aceeaşi; soare, lună, flori, adieri, izvoare murmurătoare, păsări cântătoare, umbre fermecătoare, domnițe minunate, pe cât de frumoase pe atât de crude, ojinfe, naiade şi zeițe, toate acestea alcătuiesc recuzita poetică comună tuturor" (1817, 160). Enumerarea nu lasă nici o îndoială că ţj[n]ta criticii lui Wordsworth şi Coleridge era limbajul poeziei neoclasiciste, repetiția stereotipă a repertoriului retoric. Concepțiile romantice asupra limbajului poetic se vor baza pe recunoaşterea faptului că inovația, permanenta reînnoire, este o condiție necesară pentru însăşi existența limbajului poetic.

în opoziție cu limbajul clişeelor poetice, Wordsworth a formulat faimoasa sa revendicare, potrivit căreia limbajul poetic ar trebui să fie „o selecție din limbajul folosit realmente de oameni" (1802, 40). Acest postulat pare să împingă limbajul poetic atât de aproape de limbajul comun, încât specificitatea lui riscă să se piardă, în schimb caracterul comun al limbajului poetic este stăvilit din două părți. întâi de toate, Wordsworth nu lasă să se strecoare nici o îndoială asupra faptului că al său om comun este o ființă puternic idealizată, tot astfel fiind şi limbajul său. Este un limbaj care se naşte dintr-o „experiență repetată şi din sentimente obişnuite", prin urmare,

este „un limbaj mai durabil şi cu mult mai filosofic decât acela care îi este frecvent substituit de Poeţi" (1802, 41; vezi Owen 1969, 7). Pe de altă parte, caracterul specific al limbajului poetic este protejat prin revendicarea lui Wordsworth potrivit căreia maniera în care poetul îşi alege mijloacele de expresie trebuie călăuzită de „simţire şi bun gust". Sub această îndrumare, alegerea „va separa cu totul compoziţia de Vulgaritatea şi platitudinea vieţii obişnuite; şi, dacă peste toate acestea se va adăuga structura metrică, eu cred că va exista o eficientă *deosebire* pentru a mulţumi orice inteligenţă raţională" U802,47:s.a.).

Această afirmaţie clarifică poziţia lui Wordsworth: după ce a Stabilit că între limbajul poetic şi cel al oamenilor de rând există o c§ătură esenţială, el va reafirma în cele din urmă diferenţa dintre cŞle două limbaje. Wordsworth întrebuinţează o strategie similară Şi atunci când analizează legătura dintre limbajul poetic şi cel ştiin-Mic. Mai întâi, Wordsworth afirmă că atât poezia cât şi ştiinţa evelează cunoaşterea şi adevărul (1802, 52). Acest truism este

compensat de afirmaţia clară că există o „contradicţie" funda tală între „Poezie şi Starea de Fapt sau Ştiinţa" (1802, 47n; Wellek 1932, 131). Contrastul este exprimat printr-o ciudată *h* nare de limbaj aristotelic de mâna a doua cu expresii roman adevărul poeziei nu este „individual şi local, ci general şi oper< nu se fundamentează pe dovezi externe, ci este ţinut în inimă ruri viu de către pasiune" (1802, 50). în ciuda faptului că formulare este aproape „mistică" (Richards 1925, 257), ea sprijinul concluziei potrivit căreia poetica lui Wordsworth «. un postulat al specificităţii poeticului faţă de limbajul ştiinţific Prin urmare, în ce direcţie este împins limbajul poetic a* când este diferenţiat deopotrivă de limbajul comun şi de cel şu ţific? Al doilea enunţ modificat al revendicării lui Wordsworth oferă un indiciu pentru a găsi răspunsul la această întreb; limbajul poetic trebuie să se bazeze pe „limba reală a oamen *în calitate de senzaţie vie"* (1802, 42, s.a.). în mod clar, acce este deplasat de pe caracterul comun pe expresivitate. Un care a definit poezia ca „revărsare spontană de sentim^. puternice" propune o *viziune expresivă* asupra limbajului poe acesta dă glas „fluxurilor şi refluxurilor spiritului, atunci când *t* agitat de marile şi simplele afecte ale naturii noastre uma. (1802, 42). Nu trebuie să trecem cu vederea mesajul umanist *w* concepţiei expresive: cultivând „afectele", poezia va ..ameliora" sensibilităţile cititorilor săi într-o vreme în care civilizaţia modernă a redus spiritul uman aproape la o „stare de toropeală primitivă" (1802, 44)[4].

Viziunea expresivă asupra limbajului poetic, fiind în deplin acord cu cea romantică asupra poeziei (vezi Abrams 1953, 88-99). este totodată şi cea mai adecvată pentru poetica acestei perioade Cu toate acestea, Wordsworth delimitează expresivitatea limbajului poetic în aceeaşi măsură ca şi caracterul său comun. Prima restricţie, mai curând tradiţională, decurge din nou din selecţia poetului: călăuzit de „bun-gust şi simţire", el înlătură din pasiunea pe care o exprimă tot ceea ce „ar fi altminteri dureros sau dezgustător" (1802, 42). Mai importantă este modificarea pe care o aduce Wordsworth concepţiei despre expresivitate atunci când susţine din nou ideea funcţiei estetice a poeziei: „Scopul ultim al Poeziei este acela de a face ca *emoţia să coexiste cu un surplus de place* (1802, 56; s.a). Limbajul poetic şi, în special, aspectul său ri diminuează expresivitatea atunci când impun ca exprima:

■ anilor să respecte anumite modele estetice: „Cunoscând că Pa ^1 are tendinţa de a deposeda într-o oarecare măsură limbajul Jf realitatea sa şi de a arunca astfel asupra întregii compoziţii un (\ (je serniconştienţă a existenţei nesubstanţiale, nu mai încape ■cj un dubiu că situaţiile şi sentimentele patetice [...] pot fi nportate mai bine în compoziţii în versuri, în special cu rimă, decât în proză". în cele din urmă, pasiunile pe care Poetul le , oinunică cititorului său „ar trebui însoţite întotdeauna de un "urplus de plăcere" (1802, 42, 58). Suprapunând „plăcerea" pasiunii", Wordsworth se deplasează aproape imperceptibil de la oncepţia expresivă la concepţia estetică a limbajului poetic.[5]

Este necesar, în acest punct, să se refacă cadrul contrastiv care se află în spatele viziunii lui Wordsworth despre limbajul poetic. Concepțiile romantice şi postromantice ale limbajului poetic nu pot fi cuprinse în tradiționalul contrast unidimensional (limbaj poetic -limbaj prozaic); avem nevoie de o matrice bidimensională, în care o axă este marcată de polii limbaj „comun" - limbaj „ştiinţific", iar cealaltă de opoziția dintre limbaj „expresiv" („emotiv") şi limbaj „non-expresiv" („non-emotiv") (vezi Schema 2). Wordsworth stabileşte caracteristicile limbajului poetic confruntându-l succesiv cu polii acestei matrici. Refuzând să identifice limbajul poetic cu limbajul „comun" sau cu cel „ştiinţific", ori cu cel „expresiv", el optează pentru varianta concepţiei estetice.

Schema 2

„expresiv

A

„comun"

-► „ştiinţific"

„non-expresiv"

în acest fel, limbajul poetic este plasat atât în interiorul, cât şi [ln] afara matricei contrastive. Definit în opoziţie cu polii matricei, Cestuia i se asigură un loc propriu.

Această reconstrucție dezvăluie importanța influenței sti, latoare a lui Wordsworth: ea reprezintă un pas decisiv în dez tarea teoriei estetice moderne a limbajului poetic, teorie ce a întâmplător prefigurată în secolul al XVIII-lea. Wordswort intuit că teoria sa trebuie să se bazeze pe presupoziţii *funcţiona* având în vedere că limbajul poetic urmăreşte scopuri estetice, acelaşi timp, el a arătat că efectul estetic este condiţionat de p prietăţi *structurale* ale limbajului poetic, de „sesizarea simili dinii în disimilitudine" şi a „disimilitudinii în similitudine" (18, 57). Prin aceste observații, Wordsworth este pe punctul de descoperi unul din principiile structurale fundamentale ale lim jului poetic, principiul echivalenței (vezi cap. 7 sec. 1); cu to^ acestea, din cauza a ceea ce cu modestie el numeşte „limitsj mele" (1802, 57), a lăsat în seama altora această descoperire,[6] \ Nu există nici o îndoială că pentru Wordsworth limbaj metric constituie miezul limbajului poetic; metrul şi, în genenj organizarea sunetului sunt cele care produc efectul estetic cel *m* puternic, „surplusul de plăcere". Totodată Wordsworth arată clţ că se opune concepţiei retorice tradiţionale, care limitează limbii jul poetic la poezia metrică; domeniul limbajului poetic se exin<| atât asupra „poemelor bune", cât şi asupra „prozei bune". Pri enunţuri care erau deopotrivă sugestive şi controversabile, el unit proza cu poezia într-un singur tip de limbaj: „Nu este şi nil nu poate să fie vreo diferenţă esenţială între limbajul prozei şi c< în versuri" (1802, 47); de fapt, „se va descoperi că unele dinîi cele mai interesante părţi ale celor mai bune poeme sunt scris strict în limbajul prozei, atunci când proza este bine scrisă (1802, 46). Aceste formulări ar putea fi interpretate ca aducân teoria lui Wordsworth înapoi la locul de unde a pornit - şi anumi la ideea caracterului comun al limbajului poetic. Calificativul al doilea citat arată că Wordsworth are totuşi în vedere un anii tip de proză, proză care îi este „Poeziei" „Soră" nu mai pu decât îi este „Pictura" (1802, 47), cu alte cuvinte, el se referă proză ca la o formă de artă. Devenind explicit în legătură categoriile sale generice, Wordsworth face o sugestie memora dacă ar putea îmbunătăţi vocabularul convenţional, el nu ar e. să denumească prin termenul de „Poezie" atât arta cuvântului versuri, cât şi arta cuvântului în proză, şi să înlăture astfel o

rte din „confuzia" care există în critică din pricina „distincţiei dintre Poezie şi Proză" (1802, 47n).

porinţa lui Wordsworth de a schimba terminologia critică a reinii nu s-a realizat într-adevăr, chiar şi astăzi apar multe confuzii în critica literară din cauza lipsei unui termen general acceptat în engleză pentru „arta cuvântului". Ideea lui Wordsworth este că într-adevăr, concepţia estetică are sens numai dacă limbajul poetic cuprinde în acelaşi timp poezia în metru, şi proza artistică. Concepţiile lui Coleridge despre limbajul poetic au fost

au

ş p p

Concepţiile lui Coleridge despre limbajul poetic formul[ate] în contextul aprecierilor sale polemice făcute la *Prefaţa* lui Wordsworth. Critica lui Coleridge nu este complet imparţială, fiind îndreptată către tezele „neîngrăditoare" ale lui Wordsworth.[7] Această reacţie unilaterală l-a îndemnat pe Coleridge să dezvolte cea mai înaintată versiune a teoriei romantice asupra limbajului poetic, versiune care ocupă, pe bună dreptate, un loc marcant în istoria poeticii moderne.[8] Primul imbold l-a constituit postulatul lui Wordsworth, care, potrivit parafrazei vagi a lui Coleridge, se referă ..la faptul că rostirea adecvată în general poeziei constă întru totul din acea limbă care, cu unele excepţii fireşti, este luată din vorbirea oamenilor obişnuiţi, limbă care alcătuieşte într-adevăr conversaţia spontană a oamenilor înrâuriţi de sentimente fireşti" (1817, 164-l65). Am menţionat deja că postulatul Iui Wordsworth a fost legat de idealizarea „rusticului" şi a limbajului care îl exprimă. Dezaprobarea exprimată de Coleridge este motivată de o apreciere mai realistă a vieţii satului din Anglia acelei epoci (1817, 166-l67); el insistă asupra necesităţii de a se face diferenţa între dialectele ţărănimii neşcolite şi „limbajul

obişnuit", un limbaj lipsit de particularităţile de vorbire locale şi sociale, care este „comun tuturor" (1817, 173).[9] Această definiţie a „limbajului comun" reprezintă o importantă rafinare a paradigmei contrastive a stilurilor limbii De o mai mare importanţă teoretică este relativizarea pe care [0] aplică Coleridge postulatului lui Wordsworth despre care consideră că se aplică doar „anumitor clase de poezie" (1817, 165). Cu alte cuvinte, relaţiile limbajului poetic cu limbajul comun se traduc rcai curând printr-o *variabilă stilistică* decât printr-o constantă lingvistică. Acelaşi lucru rămâne valabil şi pentru postulatul expresivităţii. Pentru Coleridge, concepţia lui Wordsworth despre "mbajul poetic nu este altceva decât o justificare teoretică a propriei [s]ale practici poetice, a „predilecţiei sale pentru un stil pe cât posibil

mai îndepărtat de falsa şi spectaculara splendoare pe care a dorit & o discrediteze" (1917, 914).[10]

Coleridge a transformat teoria limbajului poetic a lui Wordswom într-o teorie a stilurilor poetice, fapt care ne conduce la reconsid$_c$rărea matricei contrastive prezentate în Schema 2 Ea se transfor^ într-un cadru propice definirii stilurilor poetice care pot fi reprezeu. tate prin nişte puncte ce se mişcă de-a lungul a două axe: cea caracterului comun şi cea a expresivităţii Limbajul poetic nu poate { înţeles prin opoziţie cu nici un alt tip de limbaj *particular,* speq. ficitatea sa poate fi definită numai în contrast cu proprietăţi şi norme abstracte care aparţin unui sistem *universal,* unui *limbaj non-poetk,* Teoria lui Coleridge este prima încercare sistematică de a surprinde atât specificitatea *structurală,* cât şi pe cea *funcţională* a limbajului poetic în acest nou cadru contrastiv.

Pentru a scoate la iveală proprietăţile structurale specifice lim-bajului poetic, Coleridge trebuie să-şi restrângă domeniul Spre deosebire de Wordsworth, el insistă pe o strictă separare între limbajul compoziţiilor în versuri şi cel al compoziţiilor în prozi (1817, 179)[11]; prin urmare, conceptul limbajului poetic se aplică exclusiv domeniului poeziei în metru. într-o mişcare teoretică esenţială, ce reprezintă miezul poeticii lui Coleridge, modelul metric nu este doar incorporat în întregul organic al structurii poetice, dar devine constituentul ei dominant: „Un *adevărat* poem [...] trebuie să fie un întreg ale cărui părţi se susţin reciproc şi se explică una pe alta; totul se armonizează pentru a corespunde scopului alcătuirii metrice şi pentru a rezista efectelor lui" (1827, 150). în acest mod, concepţia estetică a limbajului poetic este integrată în poetica morfologică, contribuind la clarificarea şi extinderea modelului ei mereologic. Toate părţile întregului poetic organic, cum ar fi „imaginile" şi „ideile", sunt subordonate sursei primare de „încântare", şi anume limbajului organizat prozodic Deşi mereologia lui Coleridge admite tensiuni şi contradicţii între părţi, acestea sunt „reconciliate" de forţa armonizatoare a me trului.[12] Nu este de mirare că, în momentul în care Coleridge ÎŞ> aplică concepţia estetică a limbajului poetic într-un exerciţiu d „critică practică", şi anume la *Venus şi Adonis* de Shakespeare remarcă „prima şi cea mai evidentă calitate a poemului [•••]' desăvârşita dulceaţă a versificaţiei (1817, 153).[13]

r$_u$ toate că versiunea structurală a concepţiei estetice a lui leridg[e] [s]~[a] dezvoltat din critica sa la Wordsworth, el a ajuns de t l[a] ["a rezu*tat] compatibil cu cel al prietenului său: metrul este nrietatea specifică şi indispensabilă limbajului poetic. Cu sigu-P jjj $_c$ă formularea lui Coleridge are un caracter mai avansat, Oarece apare în teoria morfologică a poeziei. în plus, Coleridge $_{(e}$ consecvent din punct de vedere logic atunci când restrânge

î **i**

t

în

atât

r$_m$bajul poetic la compoziţiile în versuri. în principiu formulările lui Wordsworth, cât şi cele ale lui Coleridge trădează $_0$ dilemă importantă şi încă nerezolvată de nici una dintre încercările de a descrie specificitatea limbajului poetic în termeni de proprietăţi structurale. Nimeni nu va nega că metrul şi, în general, structurarea în tipare sonore reprezintă trăsături care disting limbajul poetic de cel non-poetic. Totuşi, *limbajul organizat prozodic $_n$u este din punct de vedere extensional echivalent cu poezia.* Coleridge a recunoscut această neconcordanţă. El a arătat că există numeroase compoziţii metrice (cum ar fi distihul unui poetastru citat în *Biographia Literaria,* 1817, 181), care în mod clar nu se pot numi poezie; pe de altă parte, tărâmul poeziei include multe şi diferite producţii neversificate: „Scrierile lui Platon. Jeremy Taylor şi *Teoria Pământului* a Iui Buniet oferă dovezi indiscutabile că poezia de cel mai bun tip poate exista fără metru [...] Primul capitol din *Isaia* (precum, de altfel, o foarte mare parte a întregii cărţi) este poezie la modul absolut" (1817, 151; vezi Marks

1981, 77-78). Mai exact spus. această lipsă de echivalență extensională dintre „poezie" şi „limbajul poetic" face ca versiunea structurală a concepției estetice să se dovedească fragilă şi vulnerabilă. însăşi existența trăsăturilor structurale specifice limbajului poetic este deschisă contestației[14]
Scrierile lui Coleridge nu numai că dezvăluie dilema versiunii ilnicturale a concepției estetice, dar sugerează şi o posibilă ieşire *n impas. Sugestia însă nu rezolvă problema, ci mai curând o Ocoleşte: domeniul limbajului poetic este definit printr-un criteriu Uncțional, prin intenție, prin scopul ultim urmărit şi prin efectul Produs. Coleridge este de acord cu Wordsworth atunci când ■D*opune, la modul tradițional, ca scopul poeziei să fie acela de a Jteri „plăcere", „încântare". Cu toate acestea, el face un pas mai eParte în dezvoltarea versiunii funcționale a concepției estetice 1111 faptul că prezintă mai clar contrastul funcțional dintre poezie

şi ştiință: „Un poem este acel tip de compoziție care este lucrărilor de ştiință prin faptul că îşi propune ca obiect plăcerea, nu adevărul" (1817, 150).[16] Considerând opoziția jjj „plăcere" şi „adevăr" într-o perspectivă mai largă, Coleridge ajuns la formularea unei trăsături esențiale a teoriei funcționale anume, la ideea ierarhiei funcțiilor (vezi cap. 7, sec. 1): „Scol imediat [al unei compoziții] poate fi comunicarea fie a adey rarilor absolute şi demonstrabile, ca în cazul operelor ştiințific fie ale faptelor trăite şi consemnate, ca în cazul operelor istoric; Plăcerea permanentă şi de cel mai elevat tip poate rezulta din atir gerea scopului, dar acesta nu este, în sine, un scop imediat. în al; opere, comunicarea plăcerii poate fi scopul imediat, şi, deşi j vărul moral ori cel intelectual ar trebui să fie scopul ultim, totuț acesta va scoate în evidență caracterul autorului, iar nu clasa di care face parte opera respectivă" (1817, 150). Deşi funcțiile este tice şi cognitive ale limbajului sunt în opoziție, ele nu se exclu reciproc în mod necesar, cu condiția ca o ierarhie clară a țiilor primă („imediată") şi secundă („ultimă") să fie respectai; Specificitatea limbajului poetic față de limbajul ştiinței rezidă primatul funcției estetice; aceasta nu înseamnă însă că poezia poate avea în vedere ca funcții secundare, scopuri cognitivi morale sau de altă natură.[17]
Versiunea funcțională a concepției estetice oferă o teorie limbajului poetic care explică întregul domeniu al artei cuvâ tului. într-adevăr, Coleridge remarcă faptul că limbajul cu funcț estetică nu este limitat la operele versificate: „Comunicarea place rii poate fi obiectivul imediat al unei lucrări care nu este compus în versuri, iar acest obiectiv poate fi într-o mare măsură atins, aş cum se întâmplă în romane sau în romanțurile cavalereşti" (181 149; cf. 1811, 2:163). în cele din urmă, teoria limbajului poetic lui Coleridge se bazează pe deosebirea dintre două niveluri: meniul limbajului poetic este definit prin funcția sa estetică spec fică; structura sa este reprezentată de modele, procedee şi princi de organizare care caracterizează centrul acestui teritoriu, i exact, poezia în versuri.[18] Limbajul poetic intră într-un sistem opoziții funcționale şi structurale față de limbajul non-poeti[1] după cum urmează: organizarea prozodică sau lipsa acestei prezența sau absența comunicării adevărului

Am menționat deja că reinterpretarea făcută de Coleridge la epția lui Wordsworth despre limbajul poetic a transformat ° tricea bidimensională contrastivă a Schemei 2 într-un cadru ntru o teorie a stilurilor poetice. Acum, după ce am examinat ncepțiile lui Coleridge, suntem gata să reconstruim marticea ontrastivă care stă la baza concepției romantice definitive a limbajului poetic. Noul model (vezi Schema 3) extinde matricea contrastivă originală prin introducerea unei a treia axe, cea estetică. Pe această axă, un singur pol este rezervat exclusiv limbajului poetic; toate celelalte tipuri de limbaje non-poetice sunt plasate la polul opus. Opoziția definită pe axa estetică reprezintă constanta limbajului poetic; relațiile ei de schimbare cu diferitele variante de limbaje non-poetice delimitează spațiul variabilității sale stilistice. O astfel de reprezentare sintetică a teoriei romantice a limbajului poetic nu numai că respectă, dar îşi şi transcende istoricitatea.
SCHEMA 3 „poetic"
«Ştiințific"
expresiv
„non-expresiv
comun

2. Concepția semantică a lui Frege

S-a observat că în perioada romantică s-a dezvoltat o corn ție estetică ce presupune că limbajului poetic îi sunt caracteri o funcție estetică specifică şi anumite modele structurale. De menea, s-a arătat că implicațiile serioase pe care le are funi estetică a limbajului poetic asupra statutului semantic al aces au fost recunoscute de Coleridge. Coleridge a pus în opoziție bajul poetic şi limbajul cognitiv pe temeiuri verifuncționale, minând astfel conceptul popular tradițional de ..adevăr al adevăr în poezie".[19] El a recunoscut faptul că funcționarea tică a limbajului poetic trebuie să aibă implicații serioase statutul lui semantic. Ideea lui Coleridge a fost formulată manieră pur negativă, deoarece în epoca sa ea nu putea fi meiată într-o teorie semantică generală, rămânând astfi

sugestie originală de care rareori şi-a amintit cineva.
Concepţia semantică a limbajului poetic a putut să-şi facă riţia numai atunci când a fost formulată o semantică gen-limbajului natural. Din aceste motive teoria semantică a lui G Frege trebuie să ocupe un loc proeminent în istoria poeticii, nevoie de mult timp pentru ca Frege să fie recunoscut fondatorul semanticii logice moderne şi al filosofiei limba, importanţa ideilor sale pentru teoria literară a fost remarcată şi mai tîrziu (Aschenbrenner 1968; Gabriel 1970; Dolezel 1 Suntem interesaţi de semantica lui Frege mai ales în c priveşte importanţa ei pentru teoria limbajului poetic. Trebi menţionez de la început că influenţa lui Frege este remarcabi sensul că o concepţie semantică a limbajului poetic este lansa[1] numai ca o completare, ci şi ca o confirmare a concepţiei est
Două comentarii preliminare ne vor ajuta să integrăm în ria poeticii concepţia lui Frege despre limbajul poetic: (a) Fi formulat specificitatea semantică a limbajului poetic în te: logia din semantica sa generală a limbajului natural. Prin u: contribuţia sa la poetică nu poate fi evaluată fără o oa înţelegere a conceptelor sale semantice generale. Este în măsură adevărat că. dacă se ignoră teoria asupra limbajului poeti[c]
„elegerea semanticii sale generale este, la rândul ei. incom-letă-[20] (b) Concepţia lui Frege asupra limbajului poetic poate fi formulată în termenii cadrului contrastiv prezentat în Schema 3, "nsă. semantica sa generală dă posibilitatea de a numi sistemul ibstract al limbajului non-poetic de care avem nevoie pentru a jeterniina axa estetică: polul opus limbajului poetic este *limbajul \eferenţial.*
Semantica generală a lui Frege se bazează pe binecunoscuta Jiferenţiere a doi constituenţi ai semnificaţiei în limbaj, şi anume referinţa *(Bedeutung)* şi sensul *(Sinn).* Referinţa reprezintă jesemnarea unei entităţi din lume pentru care stă expresia verbală: sensul este ..modul de prezentare *[die An des Gegebenseins]"* al referinţei (1892, 41: 57). Distincţia poate fi lustrată reluând un mult discutat exemplu al lui Frege. Expresiile *luceafărul de dimineaţă* şi *luceafărul de seară* au aceeaşi ■*eferinţa,* ambele desemnând „a doua planetă de la Soare", dar ele o prezintă în două ..moduri" diferite, şi. prin urmare, sunt purtătoarele a două sensuri diferite. Prima expresie evocă prin forma sa, constituentul semantic ..dimineaţă", a doua. pe cel de ..seară". Dacă adăugăm numele de *Venus* la celelalte două Jesemnări ale planetei, mai obţinem încă un sens pentru aceeaşi referinţă. Dezvoltând mai departe conceptul de referinţă, Frege a lansat ideea că domeniul referinţei în cazul [numelor] este **:onstituit** din obiecte, mulţimi şi relaţii. Referinţa unei propoziţii este valoarea ei de adevăr, sau. după cum s-a exprimat Frege. ■suntem condiţionaţi să acceptăm *valoarea de adevăr* a unei propoziţii ca reprezentând referinţa ei" (1892. 48; 63). Care este atunci sensul unei propoziţii? El este „gândul" *(Gedanke)* oprimat de o propoziţie. Gândul exprimat în propoziţia *-uceafărul de dimineaţă este un corp ceresc luminat de Soare* diferă de cel al propoziţiei *Luceafărul de seară este un corp c?resc luminai de Soare,* astfel încât cele două propoziţii au Unsuri diferite, dar aceeaşi referinţă (1892. 47: 62).[21]
Teoria semantică se aplică la - şi, bineînţeles defineşte - 'srnbajul referenţial, adică limbajul ale cărui propoziţii sunt ^funcţionale. Propoziţiile limbajului poetic nu pot fi inter- prftate de această semantică vericondiţională. deoarece le lipseşte aî referinţa cât şi valoarea de adevăr. Este nevoie ca principiile

semanticii poetice a lui Frege să fie citate *in extenso,* deoan trebuie luate în considerare toate presupoziţiile şi implicaţiile 1 „Atunci când ascultăm un poem epic [exponent al poeziei general]..., în afară de eufonia limbajului, mai suntem captiv] doar de sensul propoziţiilor, de ideile şi sentimentele care si evocate. Problema adevărului ne face să abandonăm încântar estetică *[Kunstgenuss]* şi să ne întoarcem către o atitudi ştiinţifică. Prin urmare, pentru noi nu mai are importanţă da| numele de *Odiseu,* de exemplu, are referinţă, de vreme acceptăm că poemul este o operă de artă" (1892, 48; 63). *fi* apare o notă de subsol, rar citată, foarte importantă din punct vedere teoretic: „Ar fi de dorit să avem un termen special pentj semnele care trebuie să aibă numai sens. Dacă. să zicem, numim imagini *[Bilder],* atunci cuvintele unui actor pe scenă trebui să fie imagini şi, la fel, însuşi actorul ar trebui să fie imagine" (1892. 48: 63).
Contrastul dintre limbajul referenţial şi cel poetic a devenit; problemă centrală a filosofiei limbajului lui Frege. El s-a ocu deseori de ea. după cum o demonstrează notele şi manuscris* publicate în *Nachlass* (1969, 128. 133. 208. 209. 211. 243. 2 118, 122. 191, 192. 194. 225. 232). Principiul semanticii poeţi a lui Frege va fi elaborat plecând de la două pasaje din ac manuscrise: primul se referă la semnificaţia cuvintelor, al doi la semnificaţia propoziţiilor: „Desigur, în poezie cuvintele] numai sens. dar în ştiinţă şi oriunde suntem interesaţi problema adevărului nu ne mulţumim doar cu sensul, ci ata: numelor proprii şi cuvintelor-concepte o referinţă" (1969, 118). „O propoziţie are un sens, iar sensul unei propo: asertorice îl numim judecată [...]. Pentru ştiinţă, nu este sufic: faptul că o propoziţie are sens; ea trebuie să aibă, de asemene; valoare de adevăr, iar această valoare este referinţa propozi Dacă propoziţia are numai sens. dar nu şi referinţă, atunci \ aparţine domeniului poeziei, iar nu

celui al ştiinţei" (1969, 2< 243).[22] în toate aceste enunţuri, limbajul ştiinţific este consid* reprezentantul esenţial al limbajului referenţial, fără a fi însă necesitate singurul lui exponent

Şi acum vom arăta locul pe care îl are concepţia fregeană a imbajului poetic în cadrul semanticii generale a referinţei şi
sensului:

1. Propoziţiilor limbajului poetic le lipseşte valoarea de ade i fl[23] A iii
văr:
j p p
văr: nu sunt n^ci adevărate, nici false.[23] Acest principiu frec*ean a fost interpretat adeseori ca având nevoie de o logică non-standard, trivalenţă, în care propoziţiilor să li se poată atribui valorile *adevărat, fals* şi *vid* (vezi Herzberger 1980). Totuşi, o astfel de logică este respinsă în mod explicit de Frege: „Prin valoarea de adevăr a unei propoziţii înţeleg faptul că aceasta este adevărată sau falsă. *Alte valori de adevăr nu există"* (1892, 48. 63: s.a.). Bineînţeles, Frege nu a introdus o a treia valoare de adevăr, dar a propus ca limbajul poetic să fie absolvit de valorizare. Cu toate că în limbajul referenţial valorizarea este necesară. în limbajul poetic problema adevărului sau falsului este inexistentă. în acest sens, şi numai în acesta, arta cuvântului poate fi caracterizată ca un uriaş gol de valoare de adevăr.[24]

2. Identificarea pe care o face Frege între referinţa propoziţiei şi valoarea sa de adevăr implică faptul că propoziţiile care nu sunt nici adevărate, nici false nu au referent Dacă există vreo varietate de limbaj ale cărei propoziţii sunt exceptate de la valorizare. înseamnă că această varietate va fi cu necesitate un limbaj non-referenţial. Acest raţionament se află în consonantă cu interpretarea semantică a numelor ficţionale a lui Frege: nu există obiecte (individualităţi) în „lume" care să fie reprezentate de nume ficţionale. Dacă *Odiseu* este un nume acţionai, atunci înseamnă că el nu are referinţă (1982. 47: 62). în mod evident, concepţia semantică asupra limbajului poetic include conceptul de *ficţionalitate.* Cu toate acestea. într-o semantică fregeană ficţionalitatea este definită într-o manieră pur negativă: ficţiunile nu sunt nimic altceva decât cuvinte: nu există „lumi" în spatele textelor poetice.[25]

3. Absenţa referinţei şi a valorii de adevăr restrâng semnificata propoziţiilor unui limbaj poetic la sens. în timp ce într-un limbaj ştiinţific semnificaţia pivotează în jurul referinţei şi a valorii ^e adevăr, semnificaţia poetică este concentrată în - şi epuizată
e - sens. Limbajul poetic este un limbaj al sensului pur.[26] Prin Urniare. teoria fregeană postulează două semantici distincte:

(a) semantica limbajelor referenţiale, care studiază condiţiile ^ adevăr şi relaţiile de referinţă ale semnelor verbale; (jj semantica limbajelor-sens („imaginile"), care se ocupă ^ regulile şi modelele de organizare ale sensului. Semantica poeticj este semantica limbajului-sens; obiectivul ei este acela de a studia modul în care textele poetice constituie şi organizea^ sensul în vederea exprimării „ideilor" şi „sentimentelor".

4. Particularitatea semantică a limbajului poetic este o conse. cinţă necesară a funcţiei sale estetice. Dacă limbajul ştiinţific trebuie să satisfacă funcţia cognitivă, el trebuie să fie un limbai referenţial supus stabilirii valorilor de adevăr. Dacă limbajul poetic trebuie să fie adecvat funcţiei sale estetice, el trebuie să fie eliberat de referenţialitate şi de stabilirea valorilor de adevăr. Limbajul poetic trebuie să fie un limbaj al sensului pur, deoarece tocmai structurile sensului (conjugate cu organizarea sonoră) sunt cele care generează efectele estetice. Când necesitatea adevărului este impusă textelor poetice ori când aceste texte sunt interpretate în termenii valorii de adevăr, specificitatea poeziei ca fenomen estetic este negată sau, cel puţin, neglijată.

Corelaţia obligatorie între funcţia estetică şi principiile semantice ale limbajului poetic reprezintă piatra de temelie a semanticii poetice a lui Frege. Dacă concepem funcţiile limbajului ca pe nişte concepte pragmatice - în sensul că ele asociază limbajul cu cei care îl folosesc - atunci suntem în drept să desemnăm teoria lui Frege asupra limbajului poetic ca pe o *concepţie semantică bazată pe pragmatică.* Unele din afirmaţiile mai târzii ale lui Frege ne fac să credem că el se îndrepta către o *concepţie pur pragmatică.* Această orientare a fost legată şi. într-adevăr, motivată de o schimbare semnificativă în semantica sa generală, în lucrările sale târzii, Frege nu mai susţinea că forma unei propoziţii este suficientă pentru a stabili caracterul ei asertoric. La întrebarea „dacă ea [propoziţia] conţine într-adevăr o aserţiune [...] trebuie să se dea un răspuns negativ în cazul în care lipseşte seriozitatea necesară" (1918-l9. 36; 356). „Recunoaşterea adevărului unui gând" - prin aceasta se înţelege actul de ..judecată" *(Urteilen)* - trebuie să fie suplimentată de declararea *(Kundgeburg)* acestei judecăţi", adică de un act de „aserţiune" *(Behaupten)* (1918-l9. 35: 355-56). Semantica

ve
rifuncțională este anexată teoriei actului vorbirii. Frege revine supra inițialei sale respingeri a „psihologismului", astfel încât nteDția vorbitorului („seriozitatea" sa) devine un factor decisiv -n statutul semantic al rostirilor sale. Rezultatul, şi în aceeaşi măsură testul semanticii pragmatice, reprezintă o nouă concepție asupra limbajului poetic. Opoziția dintre limbajul referențial şi cel poetic este acum una pur pragmatică: prezența sau absența „forței asertorice". adică, implicarea vorbitorului în - sau dezicerea lui de - evaluarea adevărului. Receptând ideea că piesa de teatru este un model de poezie, Prese ajunge la concluzia că propozițiile limbajului poetic sunt ..aserțiuni aparente" *(Scheinbehauptungen):* „După cum tunetul de pe scenă este doar un tunet aparent şi o luptă pe scenă este doar o luptă aparentă, tot aşa, aserțiunea de pe scenă este doar o aserțiune aparentă. Este doar o piesă, doar o poezie. La rândul său. actorul nu afirmă nimic, nici nu minte, chiar dacă spune un lucru de a cărui falsitate este convins. *în poezie avem următoarea situație: gândurile sunt exprimate ca adevărate fără a fi de fapt aşa. în ciuda formei indicative a propoziției"* (1918-l919. 36; 356. s.a.: cf. 1969. 211; 194).[27] Nu este nici o coincidență faptul că. în concepția pragmatică, limbajul poetic s-a dispensat de funcția sa estetică. Atunci când poezia este o piesă, ea nu mai are nevoie de nici o motivație funcțională.

Analiza noastră la scrierile lui Wordsworth, Coleridge şi Frege ne-a ajutat să reconstruim gama concepțiilor despre limbajul poetic din perioada romantică şi postromantică. Dacă le aranjăm potrivit fundamentului lor teoretic, observăm că pozițiile extreme şi contradictorii - respectiv cele *pur structurale* şi cele *P">~ pragmatice* - se bazează pe o singură trăsătură distinctivă: Prima pe modelarea structurală, a doua pe intenția ludică a Orbitorului (poetului). în opoziție cu acestea, *concepția estetică* ~ formulată de Coleridge - consideră ca esențială o trăsătură distinctivă dublă: specificitatea limbajului poetic rezidă în c°njuncția dintre funcția estetică şi modelul structural. De temenea, la baza *concepției semantice* se află tot o trăsătură distinctivă dublă, sugerată de Frege în primele sale scrieri:

limbajul poetic dobândeşte proprietăți semantice specifice jt scopul de a realiza funcția sa estetică.

O cunoaştere a bazei funcționale comune atât a esteticii cât si a concepțiilor semantice face posibilă înglobarea lor într-o *teorit integrată* a limbajului poetic. O astfel de teorie va admite cj specificitatea limbajului poetic dată de funcția sa estetică nu se epuizează exclusiv în modelele fonice şi formale; ea este {„ primul rând de natură semantică şi constă în condiții de adevăr distinctive şi în moduri specifice de producere a sensului (ve$j cap. 7, sec. 2 şi 4). Din studiul concepțiilor limbajului poetic al secolului al XlX-lea rezultă constatarea că atunci când cercetăm acest subiect nu suntem constrânşi exclusiv la perspective formaliste sau de natură pragmatică.

Partea a Ii-a POETICA STRUCTURALĂ

Capitolul 5 SURSE FRANCEZE ALE SEMANTICII POETICE

Agenda poeticii - temele *[themata]* şi modurile ei - a fost stabilită de-a lungul amplei istorii a tradiției de cercetare. \ opoziție cu progresele greoaie înregistrate în secolele anterioare, secolul XX este o perioadă care a cunoscut un dinamism şi ț frământare ideatică fără precedent. Poetica a apărut ca ştiință modernă, ca partener al ştiințelor umaniste şi sociale ce tocma: apăruseră. Temele impuse de tradiție au fost studiate cu metode analitice de o mai mare acuratețe, cu sisteme conceptuale mai precise şi cu ajutorul unor teorii mai cuprinzătoare. O nouă metodă a tradiției de cercetare - *poetica structurală* - a devenii spațiul teoretic în care s-a dezvoltat această activitate analitic plină de vigoare.

Apariția poeticii structurale în secolul al XX-lea a fosi posibilă datorită unei mutații epistemologice majore care a survenit la începutul veacului: modelul organic a fost înlăturat de modelul semiotic. Schimbarea a fost inițiată în lingvistică, primui domeniu care a recunoscut natura metaforică a reprezentăm organice. De atunci încoace lingvistica, ori mai exact ştiințele limbajului, au impulsionat epistemologic ştiințele sociale şi umaniste Pentru poetică, impulsul a dus la apariția *poeticii lingvistici* metodă care se găsea în stare embrionară în secolul al XIX-lea (vezi cap. 3, sec. 2C). Dezvoltând modele formale, teorii explicit şi o terminologie tehnică, metoda lingvistică a netezit drumi>< către standarde mai înalte de exactitate în întreaga ştiință a poeticii.

Fundamentele ştiințelor modeme ale limbajului au fost pus£ într-o perioadă relativ scurtă (la începutul secolului) în spații1'
ultural francez.[1] Lingvistica modernă a considerat dintr-un început rmbajul ca o unitate între formă şi semnificație: studiul formelor ,■ itie fonologia gramatica a fost asociat cu studiul semni-
bajul ca o unitate între formă şi smnit
vistice - fonologia, gramatica - a fost asociat cu studiul semni-ficatiil01' lingvistice - semantica Semantica lingvistică a despărțit metodele, conceptele şi ideile teoretice, ceea ce a făcut posibilă deschiderea de noi căi pentru descrierea semantică şi interpretarea textelor poetice. Prin studiul a *ce* şi *cum* semnifică textele literare.

semantica (poetică) literară a devenit centrul poeticii structurale.
Semantica secolului XX îşi are originile în două sisteme teoretice distincte, dar suprapuse, din punct de vedere cronologic. Primul sistem, *semantica expresivă,* este strâns asociat cu renaşterea teoretică a doua discipline tradiționale: stilistica şi versificația. Cel de-al doilea sistem, *semantica structurală,* este considerat ca parte a unei noi teorii a limbajului. Semantica structurală a devenit metoda dominantă a studierii semnificației în limbaj şi în literatură; semantica expresivă a fost lăsată la marginea cercetărilor lingvistice, dar a continuat să fie un punct de interes pentru investigarea semnificației poetice. O analiză a subiectelor, metodelor şi limitelor semanticii expresive este tot atât de indispensabilă pentru înțelegerea bazelor poeticii modeme, precum este de necesară o prezentare a semanticii structurale.
1. Semantica expresivă: Bally, Grammont, Lanson
Lingvistul elvețian Charles Bally. unul dintre discipolii lui Ferdinand de Saussure. precum şi unul dintre editorii *Cursului de lingvistică generală*[2] a fost unanim recunoscut ca fondatorul stilisticii modeme. El a conceput stilistica ca o disciplină cu obiect şi metodă proprii, distinctă de alte domenii ale investigației ling-yistice. şi i-a susținut autonomia până acolo încât a refuzat să includă literatura în domeniul acesteia. Dacă vom trece, totuşi, dincolo de clasificările şi excluderile de suprafață şi vom ajunge 'a principiile epistemologice ale stilisticii, o vom descoperi ca o legătură principală între lingvistică şi poetică.
Bally şi-a fondat stilistica pe relația existentă între ..simbolul lingvistic" şi ..gândire" *(pensee).* El i-a stabilit hotarele prin

adoptarea unei distincții simple, tradiționale, între două tipuri *A* „gândire": „domeniul intelectual" („ideile") şi „domeniul afectjv! („sentimentele"). Bally a observat de asemenea că semnm lingvistic poartă adeseori o semnificație „evocativă", păstrând urmă a acelui *,.milieu^* în care este cel mai des folosit. Lăsând studiul semnificației intelectuale în sarcina semanticii lingvistice Bally a stabilit ca obiectiv al stilisticii investigarea ..expresivului" cu alte cuvinte a semnificației afective şi evocative (1909. 12; cf Vendryes 1946-47. 59). Stilistica lui Bally este cu precădere 0 semantică expresivă, o semantică a constituenților secundari ti expresivi ai semnificației, care se adaugă semnificațiilor primare intelectuale, ale semnelor verbale.[3]
Scopul principal al stilisticii lui Bally este acela de a descrie sistemul mijloacelor expresive din franceza modernă.[4] Aceg sistem este stabilit cu ajutorul opozițiilor: *cantitative* şi *calitativi* O opoziție cantitativă caracterizează formele de expresie prin grade diferite de intensitate afectivă, ca în cazul adjectivelor franțuzeşti *terrible* şi *formidable.* O opoziție calitativă împarte vocabularul afectiv în trei tipuri - neutru, peiorativ şi laudativ + asociate, de obicei, în perechi: /// (neutru) - *grabat* (peiorativi *maison* (neutru) - *maisonette* (laudativ); *piețe* (laudativ) i *bigoterie* (peiorativ) (1909, 170-l78). Stilistica expresivă descrii limbajul ca un sistem de grupuri sinonimice, de seturi de mijloacț expresive centrate în jurul unui cuvânt neutru, intelectual. Grupul sinonimic defineşte evantaiul de alegeri disponibil pentru fiecare vorbitor al limbii.^ Prin identificarea şi sistematizarea resurselor expresive ale limbajului, stilistica oferă un fundal pentru studierei semnificației expresive în literatură.
1
Mai exact, stilistica este legată de poetică datorită descoperiri lui Bally. potrivit căreia „cuvintele pot fi interpretate şi înțeles| numai cu ajutorul contextului" (1909. 95). Rolul semantic { contextului iese în evidență în mod special atunci când întregii text (discurs) este luat în calitate de context. Această concepții largă a permis o reinterpretare a tradiționalelor „figuri de gândire? *(Jigures de pense'e)* (Bally 1914). O figură de gândire apare îfl condițiile în care: (a) „subiectul vorbitor dă impresia, iar subiectul receptor are impresia că există un dezacord între realitatea avută în vedere *(re'alite pense'e)* şi realitatea exprimată de semne"! (b) această impresie este produsă fără a fi explicit comunicați prin intermediul cuvintelor sau al formelor gramaticale. Daci

ordul semantic este generat de semne verbale^ explicite, mDci avem de a face cu o „figură de limbaj". în absența 2 mneloi" explicite, producerea şi interpretarea figurilor de gândire ■ s t total dependente de context Ironia este un caz tipic de figură L aândire. Dacă cineva spune: *„Tres bien! Je vous felicite"* (Foarte bine! Vă felicit!) pentru a transmite o ..judecată nefa- ' orabilă sau pentru a mustra pe cineva", nu este greu de observat un dezacord semantic între ceea ce este spus şi ceea ce este comunicat: cu toate acestea nu există nici o urmă lingvistică a acestei opoziții (1914, 457. 462).«
Fără a realiza pe deplin acest lucru. Bally a început să se ocupe de poetică în studiile sale despre ..vorbirea indirectă". El a prezentat o analiză precisă a unuia dintre cele mai cunoscute tipuri de vorbire indirectă, aşa-numitul „discurs repovestit" *(style indirect libre)* (vezi, în special, Bally. 1912). Intr-o polemică prelungită cu filologii germani, el şi-a apărat punctul de vedere pe temeiul că stilul indirect liber este o figură de limbaj cu mărci gramaticale (sintactice) explicite. Un alt procedeu al vorbirii indirecte, „substituția subiectului", este, spre deosebire de primul, o figură de gândire total dependentă de context Dacă citim sau auzim doar propoziția separată: *împăratul a bătut-o bestial pe împărăteasă,* o putem interpreta ca pe o relatare istorică „obiectivă". Această interpretare semantică trebuie să fie însă modificată radical, dacă propoziția apare în contextul următor:

Fiecare zi ne poate aduce câte un ,.bon mot" obraznic al domnului de Talleyrand contra stăpânului său. într-o zi. că împăratul a bătut-o bestial pe împărăteasă, în altă zi că i-a smuls Papei barba, iar apoi s-a speriat, şi de atunci poartă mereu o platoşă (1912. 457). Fără îndoială că în acest context, propoziţia trebuie să fie înţeleasă ca o figură de gândire, ca vorbire indirectă (o rostire care aparţine altcuiva decît vorbitorului)[7].
Distincţia dintre figuri de gândire şi figuri de limbaj i-a servit într-o mare măsură lui Bally. în studiile despre vorbirea indirectă, altminteri, refuzul său de a include „efectul estetic" în domeniul expresivităţii a avut consecinţe deplorabile pentru cercetarea '"nbajului figurativ (1909. Apendice. 184-202). Utilizînd critica retoricii[8]. Bally a dat stilisticii o clasificare a figurilor de limbaj [m]ai simplă şi mai precisă. Această clasificare trebuia să se bazeze P[e] o presupoziţie împărtăşită de Bally. precum şi de alţi seman-[tlc]ieni ai timpului său: tipare ale figurilor există ca atare în

sistemul limbii şi sunt activate prin folosirea ei. Eliminând jul poetic din câmpul său de observaţie, Bally a ajuns la o ţie destul de prozaică a figurilor: ele sunt „produse ale erorii necesităţii", rezultând dintr-un „raţionament fals" sau din n< de a umple un gol în inventarul lingvistic (1909, 189).
Bally motivează excluderea limbajului poetic din domeniu stilisticii, susţinând că limbajul poetic reprezintă „un mod exprimare care încearcă să scape de limbajul comun *(lang tous)"[9]*. în acelaşi timp, Bally remarcă faptul că limbajul este „neîncetat hrănit şi reîntinerit de la izvoarele limbii vorbite [...] modul său de exprimare nu este altceva decât un reflex„c «refracţie» a procedeelor afective din limbajul comun" (**1909** 247). Această legătură dintre limbajul obişnuit şi cel poetic i[f] ajută să sesizăm impactul neintenţionat pe care l-a avut stilistic; lui Bally asupra poeticii. Pentru prima dată în istoria sa. poetica, beneficiat de o analiză meticuloasă a potenţialurilor expresive aii limbajului, esenţială pentru înţelegerea producerii semnificaţiei îj literatură. Dezvoltând şi rafinând această analiză, stilistica ling vistică - care se dezvoltase într-o disciplină de sine stătătoare fo secolul XX - a devenit indispensabilă poeticii moderne (vezi Guiraud 1954; Freeman. ed. 1970: Ihwe 1972: Spillner 1974).
Am caracterizat stilistica lui Bally drept o semantic; expresivă, altfel spus. ca fiind studiul constituenţilor semantic secundari care înconjoară miezul intelectual al sensului lingvistic: iar „expresivitatea estetică", mai precis constituenţii semantici secundari generaţi de forma poetică, a fost exclusă din aceasti semantică.
Semantica expresivă a limbajului poetic trebuie să fii lansată peste restricţia lui Bally. Poezia, cu procedeele **sal*** formale uşor reperabile. a fost zona cea mai promiţătoare pentn identificarea expresivităţii estetice şi pentru descoperirea metodelor adecvate studiului său. Monografia scrupuloasă a Im Grammont (1913) iniţiază investigarea *legăturii dintre for0 versului şi semnificaţia poetică,* legătură ce avea să devină problemă esenţială a poeticii secolului XX.
Respingând abordarea formalistă, care „se ocupă exclusiv d sunete şi niciodată de sens" (Verrier 1909. l:xi),[10] Grammor începe să cerceteze semnificaţia formei versificate pentru a extra ge „procedeele de expresie" *(moyens d'expression)* care pot f identificate şi care sunt ..de găsit în poezia franceză" (1913, *1* Demonstraţia trebuie să răspundă la două întrebări fundamental'

r m [a]P[ar] *[n vers] P[roce<^ee]l[e] de expresie şi cum funcţionează ele ■ calitate de purtătoare de sens? Răspunsurile date de Grammont [''] aces[te] întrebări pot fi rezumate în trei teze care alcătuiesc
ioana vertebrală a primei teorii a semanticii poetice expresive. ^ a. Mijloacele expresive apar atunci când un contrast evident „[aU] o deviere survine în textul poetic (1913, 33). Sursa de bază a procedeelor de expresie este *ritmul* şi *armonia sonoră,* dar rimele, î^eambamentele şi sunetele individuale ajung adeseori să aibă un -[e]ns afectiv. Cel mai palpabil procedeu expresiv este produs de variaţiile metrice. Poeţii creează nenumărate astfel de procedee, jnai ales prin trecerea de la un ritm mai ..lent" la unul mai „rapid" şi viceversa. Cea mai sugestivă parte a lucrării lui Grammont o reprezintă descoperirea expresivităţii armoniei sonore. El a stabilit un sistem complex de *figuri sonore,* care se succed aproape perfect în grupuri triadice. Acestea sunt clasificate după „direcţia" pe care o au în funcţie de poziţia singurului sunet al unui tip. Figura sonoră este ..progresivă", dacă sunetul identificator este pe primul loc al secvenţei; este „regresivă", dacă el este pe ultimul ioc şi „îmbrăţişată" dacă apare plasat între alte două sunete. Un vers din Jose-Maria Heredia:
Tu revois ta jeunesse et ta chere villa ii e a/ a e e / e a e/e ia
conţine toate cele trei tipuri: prima triadă este progresivă, a doua este regresivă, iar a treia şi a patra sunt îmbrăţişate (1913, 387).[1'] Figurile sonore devin şi mai incitante când se descoperă că tind să se grupeze în modele supraordonate. Grammont a identificat armatoarele configuraţii triadice (fiecare literă reprezintă o figură '.riadică): A-A / B-B: A-B / A-B; A-B / B-A (ultima configuraţie 3 primit numele de ..chiasm") (1913, 39l-399). în studiul asupra figurilor sonore. Grammont a atins un grad de sistematizare şi a dezvoltat un vocabular tehnic care au devenit standard pentru toate cercetările ulterioare din poetica structurală ale modelelor sonore.['2]
b. Procedeele formale ale versificaţiei reprezintă doar *Potenţiali* purtători de semnificaţie expresivă. Explicaţia pe care o dă Grammont expresivităţii sunetelor individuale este cea mai lucidă formulare a acestei teze: „Sunetele sunt expresive numai *in Poientia* (en *puissance).* Expresivitatea lor se actualizează numai

dacă sensul cuvântului în care apar posedă acea expresivitate,, care ele sunt capabile să o redea, şi pune astfel în evidenţă cai tatea: *casser* («a sparge») este expresiv, *tasser* («a împachetai, nu este" (1913, 206).[13] Relativizarea semnificaţiei expresive]': salvat pe Grammont de bine cunoscuta neplăcere a ipoteze^ relative la un „simbolism" fix, universal, al ..sunetelor".

c. Procedeele expresive sunt multifuncţionale, semnificaţijj lor diferite grupându-se de la cele mai apropiate, până la cel complet opuse. Investigaţia lui Grammont asupra afectivităţii est. tice existente - acel *verse libre* al poeziei franceze - ne oferă exemplu instructiv. Oprindu-se la un anumit model - un vers scun care urmează după altul lung - Grammond a stabilit potenţialul ţj expresiv. Acesta este ..rapiditatea". Potenţialul expresiv este actualizat în diverse sensuri: ..Mişcarea rapidă poate fi o mişcai? fizică sau una morală, o mişcare ce există numai în mintea poetului: la nivelul ideilor, un vers scurt poate servi pentru exprimarea a ceva peste care poetul doreşte să treacă degrabă, fără a zăbovi deloc. Adeseori, contrar acestei situaţii, un vers scurt care urmează după unul lung dă poetului posibilitatea de a-şi pune *fa* relief ideea principală" (1913. 114). Multifuncţionalitatea. nu mai puţin decât virtualitatea afectivităţii estetice, a dat flexibilitate semanticii expresive a lui Grammont care. în felul acesta, se distinge în mod favorabil de sistemele rigide anterioare sau posterioare. în acelaşi timp, flexibilitatea teoretică impune poeticianului să găsească, mai mult sau mai puţin intuitiv, o semnificaţie expresivă specifică.[14] Acest aspect particular al semanticii poetice expresive este o consecinţă a meritelor sale generale, dar şi a lipsurilor ei. Strădania lui Grammont este salutară prin faptul că a stimulat cercetarea modelelor şi a procedeelor care fac ca în poezie sensurile primaff (intelectuale) ale semnelor verbale să fie amplificate prin cele secundare. Semantica expresivă explică aceste procedee cât şi expresivitatea lor strict prin factori locali: contrastul dintre secvenţa textuală şi existenţa unei ..idei" expresivo-stimulatoare. N" se acordă nici o atenţie legăturilor dintre procedeele expresia separate şi caracteristicile globale ale stilurilor individuale *f* istorice. Astfel, de exemplu, Grammont presupune că un sune[1] particular este purtătorul unei anumite valori expresive în întreg spectrul poeziei franceze. începând cu La Fontaine şi până I Baudelaire: el ignoră orice modificări ce pot surveni atunci cînp

xpresivitatea specifică a sunetului este integrată în sisteme sefliantice şi forme poetice extrem de diferite, aparţinând unor uoeţi sau unor perioade diferite.

He-am aştepta ca acest caracter anistoric al semanticii expre-sjve a lui Grammont să fie depăşit într-un studiu despre sensul poetic, scris de marele istoric literar. Gustav Lanson (1909).[15] De fapt- lupta pe care o duce Lanson cu limitele semanticii expresive nu a fost pe de-a-ntregul încununată de succes. Cu toate acestea, încercarea lui merită să ne atragă atenţia dintr-un alt motiv: este prima încercare de a realiza o semantică a prozei artistice. Faptul că Lanson este preocupat de o semantică a prozei artistice, îşi găseşte motivaţia în atitudinea critică pe care o avea faţă de tradiţiile retoricii (vezi 1902, 57-60), şi, în cota sa pozitivă, în ideea că proza, nu mai puţin decât poezia, este o formă de manifestare a limbajului poetic.[16] Lanson îşi caracterizează lucrarea ca pe un studiu al ..particularităţilor artistice din proza franceză, cât şi al procedeelor folosite pentru a le realiza" (1909, 19). Astfel, proiectul lui Lanson se alătură celor ale lui Bally şi Grammont într-un mare plan de studiu al expresivităţii, realizat pe trei direcţii: spre *limba, poezie* şi *proză* franceză.

Descrierile amănunţite pe care le face Lanson unor procedee ale prozei artistice conduce la o primă conturare a poeticii franceze a discursului narativ.[17] Aparatul său lingvistic este modest, dar îi permite să facă unele observaţii pertinente despre discursul narativ în general, precum şi despre manifestările sale în secolul al XlX-lea.

a. Proza artistică a atins o ..libertate lexicală absolută", astfel încât repertoriul sau de substantive, adjective şi imagini cunoaşte o varietate maximă, cuprinzând nu numai inventarul obişnuit de cuvinte, dar şi cuvinte arhaice, exotice, tehnice şi populare. Cuvintele cu uz restrâns sunt o sursă predilectă de semnificaţie evocativă, având puterea să reînvie în naraţiune un mediu social sau istoric specific, ori să contribuie la caracterizarea personajelor Prin vorbirea lor (1909. 228-238).

b. Expresivitatea verbului depinde de două tipuri opuse de folosire a lui. în primul rând. verbul poate fi suprimat (chiar eliminat prin elipsă), pentru ca propoziţia să fie dominată de acumulări de substantive şi adjective: ..decolorarea verbală" care rezulta este tipică stilurilor pitoreşti *{pittoresque),* descriptive, puternic sentimentale, cât şi celor impresioniste. în al doilea tip. verbul.

înconjurat de subiecte şi complemente, a căror „forţă evocate^ este vagă sau inexistentă" (1909, 260), exprimă o acţiune precis*. în consecinţă, expresivitatea sa se măreşte. în mod cu totul Sllr prinzător, Lanson se ocupă foarte sumar de acest tip, deşi putejj presupune fără greş că are un rol major în discursul narativ.

c. Propoziţia specifică prozei secolului al XlX-lea se caracte. rizează prin ritm şi armonie sonoră. Nu-l putem acuza pe Lanson că descrierea pe care a dat-o acestor calităţi ..muzicale" este de factură impresionistă: deoarece

în acea perioadă nu existau studii amănunțite de intonație a propoziției. în ciuda acestui fapt. Lanson a contribuit în două moduri la o mai bună înțelegere a acestor caracteristici expresive vagi. Mai întâi, a observat dispariția cadențelor retorice; degradarea lor artistică este vizibilă atunci când devin un procedeu al parodiei. în al doilea rând. a descoperit că ritmul prozei nu se bazează pe ..numărul silabelor", ci pe interacțiunea mai multor factori sonori diferiți (1909. 269). Lanson a dovedit o înțelegere a curentelor literare contemporane atunci când a observat şi a aplaudat apariția prozei poetice şi a poemelor în proză (baladele lui Paul Fort).

d. Semantica discursului narativ a iui Lanson ajunge la apogeu cu concepţia despre ..tonalitate şi culoare generală". Reminiscență a humboldtianului *Gesetzmässigkeit* (vezi cap. 3, sec. 2A). termenul se referă la principiul stilistic specific care domină şi individualizează fiecare operă literară, fiecare autor şi fiecare perioadă. „Toate elementele stilului", incluzând atât imaginile vii şi abstracte, cât şi cuvintele fără culoare, contribuie la formarea tonalității generale (1909. 284). Căutând ..tonalitatea generală" a prozei artistice franceze din secolul al XlX-lea. Lanson a aflat-o în tendința acesteia de a se plia după caracteristicile altor arte sau ştiințe. Artele vizuale, şi îndeosebi pictura, au servit ca model în cea mai mare parte a secolului al XlX-lea. pentru ca, la sfârşitul lui. muzica să dobândească acest rol. Rezultatul a fost o schimbare radicală în tonalitatea generală a prozei artistice:. ..Ritmul şi melodia, subordonate inițial imaginii, [...] au devenit dominante" (1909. 283).[18] Dimpotrivă, ar fi "fost de aşteptat ca în secolul ştiinței stilurile prozaice să-şi facă apariția pentru a „traduce fenomenele morale şi sociale în expresii chimice, biologice, filosofice etc." (1909. 284).

Prin cercetarea atentă a operelor lui Bally. Grammont şi) Lanson am acumulat suficiente informații pentru a înțelege natura!

^anticii poetice expresive. Acest prim sistem al unui studiu HesPre semnificația poetică bazat pe lingvistică reprezintă o încer-

re de a reaşeza retorica în domeniul ei prin identificarea şi c,asjficarea procedeelor care produc „expresivitatea estetică". Din c est rnotiv, semantica expresivă nu ar putea transcende concepția etorică a semnificației poetice: ea a continuat sa o considere redusă la aşa-zisele „împodobiri" locale care ies evident în relief ţntr-un text poetic. Doar conceptul macrostructural al „tonalității aenerale", enunțat de Lanson, trece dincolo de atomismul semanticii expresive. îndreptându-se către o concepţie structurală a semnificaţiei poetice, şi aceasta în ciuda caracterului său teoretic vag.

2. Semantica structurală: Breal şi cei doi Saussure

Semantica structurală a luat ființă ca parte a lingvisticii structurale, a unei teorii sau a unui grup de teorii care aveau să domine cercetarea lingvistică din secolul XX şi care îşi vor extinde influența mult în afara domeniului lor strict S-a afirmat de multe ori că această influență a contribuit la constituirea poeticii structurale. O cunoaştere adecvată a poeticii moderne necesită familiarizarea cu principiile lingvisticii structurale. Din nefericire, interpretări radical greşite ale teoriilor lingvistice structurale au fost avansate de unii critici sau filosofi care au exercitat o influență puternică asupra studiului literaturii. Prin urmare, un capitol care să cuprindă un rezumat atent al principiilor de bază ale lingvisticii structurale este de două ori justificat într-o carte de istorie a poeticii.

Am arătat deja că apariția lingvisticii structurale a fost condiționată de înlocuirea modelului organic cu modelul semiotic.[19] După cum a observat Jonathan Culler, modelul organic, inițial o teorie a naturii vii. nu oferă şi nu are nevoie sa ofere o descriere a Seninificației: ..O plantă nu ține locul a ceva anume, nu este purtătoarea unui sens" (1976. 68). Sistemele semnificante se manifestă ln{r-un fel esențial diferit de modul de existență şi de funcționare P' sistemelor biologice. Toate semnele - şi. în mod special, "mba - stau pentru ceva diferit de ele însele, sunt, prin urmare. *TePrezentări.* Modelul organic, luat ca o teorie a sistemelor

semnificante, devine automat o metaforă restrictivă. critică adusă modelului organic nu este valabilă şi pn^ postulatele structuralizării pe care le-am extras din morfolooj organică (vezi cap. 3. sec. 1). Postulatele respective sunt teze a[, unei mereologii universale şi nu pot fi invalidate prin dispariți-modelului organic, acesta fiind o manifestare istorică particulară mereologiei; ele vor fi aşadar încorporate în modelul semiotic.

Nu întâmplător, o critică solidă la adresa modelului organic 4 limbii a fost făcută de Michel Breal, fondatorul lingvisticii semantice moderne. în recenzia la lucrarea lui Arsene Darmesteter, *La vie </$ mots etudies dans leur significations (1877)*,* Breal a recunoscutei prietenul şi, totodată, predecesorul său a inaugurat o nouă fază jj| istoria semanticii[20], fără să adere totuşi la organicismul Darmsteter: „Atunci când vorbim de viața limbii sau când nu^ limbile organisme vii, folosim figuri de vorbire care ne pot ajuta să fim mai uşor înțeleşi, dar care. dacă sunt luate literalmente, ne vor duce în tărâmul visurilor" (1897, 306; 280).[21] în principala sa operf. Breal a precizat că metafora organică nu este numai înşelătoare, dai şi dăunătoare: „ne scuteşte de a mai căuta cauzele reale" ale semnificației (1897, 3; 3). Nu este de mirare că, analizând posibilitatea unei alternative la organicismul romantic. Breal a stabilit **legătura** cu perioada preromantică, şi anume cu imaginea, din secolul al XVII-lea, a cuvintelor ca semne. Reînnoind tradiția semioticii şi acceptând-o în spirit critic (vezi Choul 1982, 361), Breal a descope rit un

cadra teoretic pentru semantica lingvistică.[22] '

Trecerea de la modelul organic la cel semiotic urma să aibăj consecințe adânci în problema naturii lingvisticii; nemaifuM clasificată în cadrul științelor naturale, ea va fi integrată ca „paile a științelor istorice". „Există chiar un alt motiv şi mai puterni|' continuă Breal. „pentru ca semantica să țină de investigatif istorice. Nu există nici o singură schimbare de înțeles, nici singură modificare gramaticală sau particularitate sintactică CJ să nu poată fi considerată ca un mic eveniment istoric" (18! 278-279; 250). Urmând această presupoziție, Breal şi-a conceț 1 semantica drept știința *schimbării* de semnificație. Printr-o inv I tigație minuțioasă, el a scos la lumină şi a adus date despre mai | schimbări semantice - „specializarea", „diferențierea", „irad'

* Arsene Darmsteter, *Viata cuvintelor studiate prin semnificațiile* | 1877 *(n.t.).*

I

..concretizarea", „metafora", „analogia" şi celelalte - care istoria semnificației într-un limbaj.

în concepția lui Breal. schimbarea semantică nu rezultă din ctele lingvistice ale vorbitorilor individuali, ci din activitatea ocială- Nici un individ nu este ..liber să schimbe semnificația cllvintelor, nici să construiască o propoziție potrivit unei gramatici personale" (1897. 279: 250). Fără îndoială, această supoziție plasează semantica lui Breal ..într-o perspectivă socio-lingvistică" (Choul 1982; 364: cf. Puech şi Radzynski 1978). perspectivă, de altfel, dominantă în lingvistica franceză modernă. Totodată. Breal a recunoscut rolul primordial al „elementului subiectiv" în uzul];n2vistic. Recursul său la elementul subiectiv devine extrem de evident în discuția asupra metaforei. Spre deosebire de alte schimbări semantice, care survin „încet şi imperceptibil", metafora ..schimbă sensul cuvintelor şi creează expresii noi fără a le căuta" (1897. 133: 122). Ea manifestă ..forța care continuă să se exercite printr-o acțiune individuală chiar în prezent, cu toate că limbile noastre s-au format de multă vreme". în mod special prin intermediul imaginației scriitorilor. După aceste reflecții asupra metaforei. Breal poate să formuleze nu numai diferența, dar şi corelația ce există între uzul creator individual şi schimbarea istorică a limbii: ..O imagine născocită de un spirit creator se răspândeşte şi devine o proprietate comună. în acel moment, ea încetează de a mai fi o imagine şi devine o denotare curentă. între tropii unei limbi şi metaforele poeților există o aceeaşi diferență precum cea dintre un produs aflat în utilizare comună şi o cucerire recentă în Știință" (1897, 133: 122).

în acest punct legătura teoretică dintre semantica lui Breal şi studiul semnificației poetice devine clară: istoria semnificației lingvistice seamănă foarte mult cu creativitatea poetică şi invers. Semnificațiile lingvistice reprezintă straturi sedimentare ale creativității semantice, iar creativitatea semantică este o reactivare constantă a potențialului inovator al limbii. Producerea unei noi semnificații în poezie ascultă de aceleaşi „legi" care descriu ScMrnbările semantice survenite în istoria limbii. *Schimbările Senantice din" istoria semanticii sunt echivalente cu figurile seman-'/c« din semantica poetică.* Naşterea semanticii poetice coincide cu aPariția semanticii lingvistice moderne.[23]

Propunerea lui Breal, potrivit căreia pentru a explica semnifica şi schimbarea semnificației este necesară mai degrabă o

viziune semiotică decât una organică este pe deplin preluată *A* teoria lingvistică a lui Ferdinand de Saussure. Concepția \l Saussure asupra limbii este total eliberată de modelul metafor' organice.[24] Teoria sa lingvistică a avut o influență uriaşă, deoarec' a fost prima încercare substanțială de a descrie organizarea s-funcționarea limbii în termeni pur semiotici. Saussure nu a J! să dezvolte un model general al sistemelor semiotice, ci, curând, el şi-a dat seama că un model semiotic constituie j reprezentare adecvată a structurilor purtătoare de sens ale limbii Doar mai târziu, după moartea sa, modelul semiotic al Hn^ elaborat de Saussure a fost aplicat în afara domeniului său ori. ginar. în calitate de reprezentare universală a multelor şi diver. selor sisteme de semnificație. Nu mai este cazul să repetăm aici principalele teze ale teoriei lingvistice a lui Saussure, deoarece aceasta s-a bucurat de foarte multă atenție.[25] Mă voi limita la a face rezumatul tezelor semioticii lui Saussure, care au fost esențiale pentru debutul semanticii literare a secolului XX.

Semantica lui Saussure este una *fundamental non-referențială.* Saussure elimină conceptul de referință, de relație între semnul lingvistic şi ,.lumea" extralingvistică, una din pietrele de temelie ale semanticii lui Frege (vezi cap. 4. sec. 2). argumentând că această viziune asupra limbii ca nomenclatură este primitivă Văzută ca nomenclatură, limba este o „listă de termeni, ce corespund, fiecare în parte, unui lucru" (1916. 97: 65). Axioma semanticii lui Saussure este formulată printr-o negare explicită a acestui punct de vedere tradițional: ..Semnul lingvistic nu uneşte un lucru şi un nume, ci un concept şi o imagine acustică"; cele două ..laturi" ale semnului sunt entități psihologice şi ..sunt unite în mintea noastră printr-o legătură asociativă" (1916, 98; 65-66). 0 eliberare deplină a semnului lingvistic de conceptualizarea extralingvistică este atinsă atunci când cele două ..laturi" sunt numite în termeni pur semiotici: ..Propunem să reținem cuvântul *semn (signe)* pentru a numi întregul şi să înlocuim *conceptul* şi *imaginea acustică* prin *semnificat (signifie)* şi *semnificam (significant)"* (1916 99; 67). După această

transformare de ordin terminologic - care-de fapt, reînvie opoziția stoică transmisă prin conceptele augus-tiniene *„signans"* şi *„signatum"* (vezi Jakobson 1985. 7:99) -■ semantica lingvistică poate fi urmărită de acum încolo ca studiu al sensului imanent.[26] Ea cercetează relația dintre .,cele două

acteristici primordiale" ale semnului lingvistic, şi anume carctura semnificatului şi a semnificantului, care sunt. *în s[t-nCipiu.* independente de structurile lumii.[27] *V'* După ce a enunțat teza că sensul este o relație lingvistică ima-nt3. Saussure trece la formularea ..primului principiu" al seman-Dcii sale - caracterul arbitrar al semnului lingvistic: ..Legătura care neşte semnificantul de semnificat este arbitrară [...]. Ideea de loră» *{«soeur»)* nu este legată prin nici o relație interioară de leventa sonoră s-o-r-ă *(s-o-r)* care îi serveşte ca semnificam" (1916. 100; 67). Pentru a ne feri de obişnuitele interpretări greşite ale acestui principiu, trebuie să subliniem două puncte din ipotezele lui Saussure: (a) Saussure nu a definit conceptul de arbitrar al semnului lingvistic pe axa extralingvistică semn-lume, ci în cadrul relației imanente *signifiant-signifie.* (b) El a circumscris arbitrarul semnului prin restricții precise. ..Arbitrarul absolut" poate fi găsit numai în unitățile elementare ale limbii, ca. de exemplu, în astfel de cuvinte ale limbii franceze: *vingf, berger, jadis* şi *aveugle.*[2&] Totuşi, semnul este ..relativ motivat", atunci când semnificantul are un caracter compozit şi ..trimite la termenii din care este compus": *dix-neuf, vacher, autre-fois, boiteux* şi altele ca acestea (1916. 180-l81; 131; cf. Wells 1947. 9-l0). în lingvistica saussuriană, principiul arbitrarietății semnului trebuie să fie completat cu o teoremă la fel de importantă: într-un sistem semiotic de tipul ..limbii", *sensul nu poate fi absolut independent de forma sa de expresiei*

Am menționat deja că trecerea de la modelul organic la cel semiotic nu invalidează postulatele mereologice ^universale formulate de morfologia organică (vezi cap. 3. sec. 1). într-adevăr, binecunoscuta reprezentare saussuriană a structurilor lingvistice apare dintr-o reconfirmare a postulatelor respective. Primul postulat al mereologiei lui Goethe se regăseşte în teza lui Saussure potrivit căreia limba este un ..sistem în care toți termenii sunt interdependenți *(solidaire)"* (1916, 159; 114) şi ..totul se bazează Pe relații" (1916. 170; 122). Al doilea postulat al lui Goethe este Oprimat sub forma unei condiții epistemologice: studiul limbii nu Poate începe ..de la termeni individuali, astfel încât, prin punerea lo/ laolaltă, să se construiască întreg sistemul; dimpotrivă, trebuie sî se pornească de la întregul dominat de interdepențe ca. prin

Este vorba 'de cuvinte care, în limba franceză sunt simple, iar nu c«mpuse. adică fără un caracter motivat *(n.t.).*

analiză, să se obțină elementele sale componente" (19l6t u, 113). Mereologia lui Saussure se dezvoltă dincolo de f' postulatelor generale, tocmai datorită vocabularului său tehnic ^ a exercitat o influență puternică asupra gândirii secolului XX e Cel mai important dintre aceste concepte este cel de ..valoar care denumeşte proprietățile emergente achiziționate de un $em lingvistic în calitate de parte integrantă a unei totalități structurai" Datorită principiului arbitrarietății, valorile sunt ..generate" atât;[1]. sistemul semnificanților cât şi în cel al semnificaților.[30] La pn'^' nivel, sunetele devin „valori fonice" datorită funcțiilor lor 4 diferențiere a sensului (1916. 163; 118). Sunetele ruseşti /' şj *ți* exemplu, sunt valori fonice diferite, deoarece îl diferențiază pt *govorit',* „a vorbi", de *govorit,* „el vorbeşte" ş.am.d. La nivela semnificatului. ..valoarea semantică" este o proprietate emergentă: cuvintelor, achiziționată în cadrul relațiilor mutuale din interiorii; vocabularului. „Conținutul" unui cuvânt „se fixează cu adevara: numai prin relațiile care există în afara sa" (1916. 160; 115). Von; da aici un exemplu al lui Saussure. deseori citat, deoarece oferii cum de altfel se întâmplă cu majoritatea exemplelor sale, t instructivă explicație a conceptului abstract: „Cuvântul france; *mouton* poate avea aceeaşi semnificație ca şi cuvântul englezesr *sheep.* dar nu şi aceeaşi valoare, şi aceasta din mai multe motive, dar în primul rând pentru că atunci când se vorbeşte de o bucată de carne gata de a fi servită la masă. englezii folosesc cuvântul *rnutton* iar nu *sheep.* Diferența de valoare dintre *sheep* şi *mouton* se datoreşte faptului că *sheep* este dublat de un alt termen, ceea ce no este cazul pentru cuvântul francez" (1916. 160; 115-l16).[31]

Concluzia generală pe care Saussure a obținut-o din descoperirea că limba este un sistem structurat de valori fonetice şi semantice a devenit unul din subiectele cele mai discutate ale filosofi ei limbajului din secolul XX: *Jn limbă (la langue) exist" numai diferențe.* Şi. mai important decât aceasta: o diferență presupune de obicei termeni

pozitivi între care este stabilită o deosebire, dar în limbaj există numai diferenţe, *fără termeni pozitiv* (1916. 166; 120). Trebuie să subliniem faptul că Saussure a restrâns în mod explicit această trăsătură mereologică a limbajul!» ea se aplică numai atunci când sistemul de semnificanţi şi cel & semnificaţi sunt consideraţi în mod separat „De îndată ce lua"[1] semnul în totalitatea sa. suntem puşi în faţa a ceva cu un caracttf pozitiv [...] în ciuda faptului că atât semnificatul cât $'

nificantul, atunci când sunt luaţi separat, au un caracter pur s^ nţiator şi negativ, *combinaţia lor este un fapt pozitiv,* fiind
har sinsurul tip de fapte din care se compune limbajul *(leur .ffoiiiaison est un fait positive, c'est me'me la seule espece de fjts que comporte la langue)* (1916, 166: 120-l21; s.a). Pentru a desemna relaţia lingvistică „pozitivă", Saussure a introdus mienul de „opoziţie": „De îndată ce comparăm semnele între ele. termeni pozitivi - nu mai putem vorbi de diferenţă: [...] două "emr>e> fiecare alcătuite dintr-un semnificat şi un semnificam, nu «•unt diferite, sunt doar distincte. între ele nu există decât *opoziţie"* 1916,167; 121).

Am citat *in extenso* definiţiile lui Saussure. pentru a demonstra că mereologia lui plasează semnul lingvistic în două relaţii diferite: cea de „opoziţie" - relaţia între „termeni pozitivi", cu alte cuvinte, între semne luate în totalitatea lor -. şi cea de „diferenţă" -relaţia între ..termeni negativi", adică între semnificanţi *per se* şi semnificaţi *per se.* Limba, în calitate de sistem de valori, este o reţea de opoziţii şi diferenţe. Din nefericire, Saussure nu a mai reuşit să arate maniera în care cele două tipuri de relaţii cooperează sau se află în opoziţie una cu cealaltă; prin urmare, aceste concepte ale mereologiei sale au rămas vagi şi ambigue (vezi Parret 1975. 124). dând prilejul unor interpretări contradictorii (de exemplu, cea din Buyssens 1949 şi cea din Frei 1950). Ar fi nedrept faţă de Saussure dacă ambiguitatea s-ar rezolva recunoscând numai „termenii negativi" şi „diferenţa"; şi s-ar ignora existenţa în cadrul aceluiaşi sistem conceptual a „termenilor pozitivi" şi a „opoziţiei".

Al doilea tip saussurian de legături structurale, relaţii *^paradigmatice"* şi *..sintagmatice",* a fost elaborat cu mai multă claritate.[32] Fiecare unitate lingvistică există într-un spaţiu bidimensional, pe o „bandă orizontală" de legături sintagmatice şi pe •■aM'" asocierilor paradigmatice (1916, 178; 128). Pornind într-o succesiune lineară, semnificanţii sunt integraţi prin intermediul relaţiilor sintagmatice în unităţi compuse de ordin superior. Cuvintele intră în relaţii sintagmatice pentru a forma propoziţii, Care. la rândul lor. formează fraze ş.a.m.d Astfel, de exemplu, Avântul *desir-eux** este „un produs, o combinaţie a două demente independente care dobândesc o valoare nouă într-o

Doritor, cuvânt derivat cu sufix *(n.t.).*

unitate de ordin superior *(deşir + eux).* numai prin acţiunea i conjugată" (1916, 176: 128). Semnificantul este linear. ^ secvenţa lingvistică produsă de operaţia de integrare sintagmati' este o structură complexă stratificată. '

Relaţiile sintagmatice pot fi observate *in praesentia* în ork eşantion al limbii. în opoziţie cu acestea, relaţiile paradigma^ leagă semnele *in absentia.* Ele sunt stabilite între unia lingvistice care au ..ceva comun", fie în ceea ce priveşt semnificanţii lor *(enseignement-justement)*,* fie în ceea & priveşte semnificaţii lor *(enseignement-instruction)*** sau atât | ceea ce-i priveşte pe unii cât şi pe alţii *(enseignement-enseigner enseignement-changement)****. Relaţionate paradigmatic, semnele lingvistice formează „grupuri asociative" cu un termen central ce funcţionează ca „punct de convergenţă pentru un număr oarecare de alţi termeni coordonaţi" (1916. 174; 126).

Sistemul conceptual al mereologiei lui Saussure. cu dihote-miiJe sale fundamentale - ,.semnificant'7..semnificat". ..unitate'V./va-loare", „diferenţă"/..opoziţie". ..paradigmatic"/ ..sintagmatic" -^ devenit baza epistemologică a structuralismului secolului XX. Una din caracteristicile acestei mereologii are un efect stimulator aparte pentru poetica structurală, deoarece oferă o explicaţie *schimbării semantice.* Teoria saussuriană a limbii a fost deseori criticată pentru faptul că este „statică"; de fapt, ea face necesară schimbară semantică. Dacă între semnificant şi semnificat ar exista o legătură „naturală", schimbarea ar fi dificilă, probabil imposibilă. Dar i sistemul limbii nu există un astfel de impediment în calea schimbării. Dimpotrivă, „limbajul este total lipsit de puterea dea se apăra singur împotriva acelor factori care dislocă în mod constant legătura dintre semnificat şi semnificant" (1916, 110: 75| Este vrednic de atenţie faptul că schimbarea semantică reprezintă *dislocare a unităţii dintre semnificat şi semnificant, ceea* u înseamnă că ea afectează ambele „laturi" ale semnului. Datorif

Cuvinte care au aceeaşi terminaţie (/;.;.). ,

Acelaşi sens este redat prin două sinonime *{tnvăţământ-instruiţ*

***Ambele perechi indicate mai sus pun în evidenţă, în grade diferite. j> apropiere care poate exista între două cuvinte în privinţa conţinutului şi \ formei. La prima pereche este puternică atât relaţia de conţinut, cât şi reiaţi de formă, iar la a doua

pereche este preponderentă relația de formă («./.).

maturii dintre ele, este imposibil ca semnificatul să se schimbe *pk* a modifica semnificantul şi, respectiv, invers. Orice cercetare asupra schimbării semantice trebuie sa țină nt de cea mai importantă consecință a ei, şi anume de produsa semnificațiilor noi. Cum răspunde acestei probleme semantica lui Saussure? Saussure consideră că forța creativității maxime a limbii rezidă în *analogie.*[33] Analogia nu alterează semnificația ufiei forme, mai curând, ea produce forme noi cu semnificații noi. alegerea analogiei ca producătoare de semnificații noi nu este întâmplătoare la Saussure; ea reflectă concepția sa despre inovație ca proces guvernat de reguli, apt de a capta regulile şi contextele care există în sistemul limbii: „Este greşit să se creadă că procesul productiv funcționează numai în momentul în care apare o formă nouă; elementele acesteia există deja date. Un cuvânt pe care l-am creat prin improvizație, precum *in-decor-able,* are deja o existență potențială în limbă *(la langue) [...].* iar realizarea sa în vorbire *(la parole)* este un fapt nesemnificativ în comparație cu posibilitatea formării sale" (196, 227: 166). în teoria lui Saussure, limbajul este limitat la ..creativitatea guvernată de reguli" (Chomsky 1964. 22; cf. Wunderii 1981. 71: vezi cap. 3, sec. 2C). Nu este astfel de mirare că poetica nu se poate mulțumi cu o teorie semantică care limitează inovația semantică la o simplă operație de analogie. O astfel de semantică poate fi o teorie adecvată a semnificației şi a schimbării semantice din limba comună, dar ea se dovedeşte excesiv de restrictivă pentru dome-■ niul limbajului poetic. A fost o mare surpriză când „un al doilea" Saussure, descoperit mult mai târziu decât autorul *Cursului,* investiga o semantică a cărei adecvare la problema înțelegerii producerii sensului heterodox al poeziei ar fi fost mai mare. Prin urmare, am în vedere acel Saussure din studiile anagramatice.[34]

Studiile anagramatice ale lui Saussure au suscitat foarte mult atenția din momentul în care au fost publicate fragmentar de Emile Benveniste. Giuseppe Nava. Roman Jakobson şi, mai ales, de Jean Starobinski. Au fost avansate aprecieri diferite, chiar contradictorii. în legătură cu importanța acestui proiect saussurian născut mort (vezi mai ales Kristeva 1967: Starobinski 1967. 1971: Wunderii 1972: Ivanov 1972: Jakobson 1973: Mounin 1974). Trebuie să ne reamintim că studiile anagramatice nu reprezintă singura forma de manifestare a interesului erudit manifestat de Saussure pentru literatură, căci însemnările sale despre mitologie

şi poezia eroică au fost considerate drept excursuri stimulative j poetica şi semiotica narațiunii (Avalle 1973; Scheerer 19JJQ 152-l57).[35] Cu toate acestea, numai în cercetările anagramat^' Saussure a stabilit un obiect al poeticii, tot atât de ambiți0, precum cel al lingvisticii: de a defini fundamentele teoretice 5-epistemologice ale poeticii. Poetica lui Saussure se călăuzeşte după un principiu enunțat la începutul activității sale ştiințifice, cj respectat în întreaga sa cercetare, principiu care ar putea sj servească, după cum spune Benveniste. drept ..motto al întreojj opere": „Nu ne ocupăm cu speculații despre natura transcendenta ci cu studiul faptelor elementare, fără de care totul pluteşte, totul este arbitrar şi nesigur" (citat după Benveniste 1966, 34).

Scopul propus aici este de a prezenta sumar studiile anagra-matice ale lui Saussure. pentru a înfățişa cât mai pe scurt dilema epistemologică fundamentală a poeticii structurale a secolului XX, o dilemă pe care Saussure a resimțit-o pregnant în tot timpii studiului său făcut nu fără oarece obstinație: structurile şi tiparele poeziei, descoperite şi descrise de poetica structurală sunt. oare, ..realitate sau fantasmagorie"? (1906, 138: 106). Saussure a încer-j cat să găsească un răspuns lipsit de echivoc pentru cazul aparte aj anagramelor, nu doar acumulând o cantitate impresionantă de date empirice, ci, în primul rând. încercând să propună o teorie a acestui model semantic.[36] El a conturat o foarte cuprinzătoare ..mini-poetică" a anagramelor, care include toți constituenții de bază ce aveau să devină standard pentru studiile structurale dd orice fel: o teorie, o taxonomic o istorie, o stilistică, o pragmatic^ (o teorie a „producerii" şi a ..recuperării"), cât şi procedee eurisj tice şi de validare speciale. Dacă tot acest aparat epistemologic ni a condus decât la ..descoperirea" unor structuri himerice, atunci am putea fi înclinați să tragem concluzia că poetica structurali poate afla în poezie doar propria sa umbră. Or, încercând să jus tificăm şi să salvăm întreaga construcție teoretică a lui Saussure s-ar putea să ajungem la o concluzie foarte sceptică: structurii[1] poetice sunt pur subiective, impuse de poetician şi, prin urma existența lor în texte este iluzorie.

Saussure a fost convins că diferența dintre structurile reale cele himerice este una critică. Prin urmare, el a încercat să struiască un procedeu de validare ce ar supune ipoteza ana, matică unui test empiric decisiv. Acest procedeu are la bază cepția sa semiotică, care afirmă că structurile poetice su

neJ-ate de anumite norme ale limbajului poetic, cu alte cuvinte f un coc* Poetic specific. Potrivit lui Saussure, structura poeziei i tioe> Puoct central al studiilor anagramatice, era controlată, încă JJJJ perioada Antichității, de două tipuri de norme: regulile de versificație şi legea anagramei sau „parafrazarea fonică a unui ^uvânt ori a unui nume" (1906. 134; 102). Posedând o cunoaştere conştientă sau subliminală a normei anagramatice, orice roman cu educație era în stare să scrie, sau cel puțin să perceapă, anaeramele într-un mod la fel de automat şi ..lesnicios" pe

cât producea sau sesiza sistemele metrice.
Asocierea pe care o face Saussure între anagrame şi metru este esenţială pentru a înţelege dimensiunea poeticii sale. Structurile anagramatice *ascunse* se pot verifica ca şi tiparele *vizibile it* versificaţie, recurgându-se la codul lor poetic de bază. A demonstra existenţa reală a unei structuri poetice este echivalent cu a dovedi existenţa codului acesteia. Descoperind codul anagra-matic. Saussure a crezut că poetica structurală începe să-şi dezvăluie regulile complexe ale creativităţii poetice: ..Va veni o vreme când mai multe reguli vor fi adăugate celor pe care le avem deja. iar numărul pe care îl deţinem acum ni se va părea doar sistemul osos al codului în comparaţie cu extensiunea pe care o va cunoaşte atunci" (1906. 134: 102).
Cum se poate demonstra existenta unui cod? Fără îndoială. ..vorbitorii săi nativi" pot aduce în acest sens mărturii spontane sau pe care le scot la lumină din propriul lor inventar de date despre limbă. Marea importanţă a acestei probe explică uimirea de care a fost cuprins Saussure când a constatat că nu poate găsi nici o formulare a legii anagramatice în scrierile poeticienilor latini: ■•Nu mai am alte explicaţii pentru faptul, atât de greu de crezut sau de înţeles, că nici măcar un singur scriitor latin al vreunei *De i'e metrica,* sau care a abordat la modul general problema compoziţiei poetice, nu pare a şti sau. cel puţin, *nu are dorinţa să ştie* ca în structura de bază a unei compoziţii poetice există logo-gramele unui nume sau ale unei expresii". Deşi metoda folosirii anagramelor a fost urmărită până şi la ..cel mai simplu şi mai ^rafinat" gen al poeziei latine „din cea mai îndepărtată provincie ? Imperiului", nu există nici o dovadă a unei *teorii* a anagramelor " Antichitate. în ciuda simţului fin al poeziei de care au dat dovadă poeticienii latini (1906. 135-l36: 103). în această privinţă. °Po?-iţia dintre anaaramă şi metru este izbitoare. Vechimea şi
fv

continuitatea pe care le-a cunoscut teoria prozodiei este o dovati-printre altele, a realităţii structurilor metrice.
a
Dacă teoreticienii au eşuat în a aduce dovezi referitoare i. existenţa codului anagramatic. atunci nu rămâne altceva decât s> fie consultaţi cei care îl practică. Legătura lui Saussure c* Giovanni Pascoli, un poet italian în viaţă, scriitor de poezie lafo care, potrivit analizei lui Saussure. a continuat tradiţia anagramatică. urma să fie decisivă. întrebarea care i-a adresat-o k Pascoli. anume dacă anagramele apar în poezia sa ..întâmplător $ail cu intenţie" (1909, 80) avea un singur scop: să obţină 0 confirmare a codului anagramatic şi. prin urmare, a actualităţi structurilor anagramatice. în aparenţă. Pascoli a lăsat întrebarea hj Saussure fără nici un răspuns: tăcerea sa. potrivit interpretării pj care o dă Starobinski acestei poveşti. ..a fost luată ca un semn de repudiere, iar investigaţia anagramelor a fost întreruptă6 (Starobinski 1971, 151).[37]
Ar fi fost de aşteptat ca eşecul de a valida existenţa anagramelor să le transforme într-un subiect de interes istoric, acel flogistic al poeticii structurale. Dar insuccesul lui Saussure în încercarea de a demonstra existenţa unei structuri „ascunse'" specifice nu invalidează presupoziţia sa generală despre structurile şi sensurile poetice criptice. Teoria saussuriană a celor două dimensiuni ale sensului poetic, una aflată la vedere, neascunsă. şi alta criptici face din episodul anagramatic o etapă extrem de importantă în dezvoltarea concepţiei semantice asupra limbajului poetic şi. de asemenea. în istoria semanticii poetice.[38] în conformitate cu ideea limbajului poetic, semantica poetică a lui Saussure se va contura într-un cadru contrastiv (vezi cap. 4. sec. 1): Saussure. cel din fragmentele anagramatice. a propus o semantică a limbajului poetic ale cărei principii sunt contrare semanticii limbajului ..comun"' dezvoltată în *Curs* (vezi Jakobson 1973. 200; Wunderli 1972. 71: 1976, 580: Riffaterre 1979, 75). Vom încerca să reconstruim poetica semantică a lui Saussure în cadrul acestui context contrastiv, a. în limbajul obişnuit, legătura dintre *signifiant* şi *signifie e&* arbitrară, dar statuată prin convenţie: orice schimbare afectează ambele ..laturi" ale semnului verbal. în limbajul poetic legătura dintre *signifiant* şi *signifie'* este arbitrară şi, prin urmare, ne*' terminată şi labilă. Semnificantul şi semnificatul pot să iC modifice independent unul de altul, în acest fel producând seifl^ verbale cu totul noi. Forţa de producere a sensului rezidă în faptu"

cj semnificantul poate acţiona independent. El generează constelaţii fonetice noi care stimulează apariţia unor noi inter-pretări semantice.
b. în limbajul obişnuit, *semnificantul* semnului verbal
(sigfi este guvernat de principiul linearităţii: din punct de vedere semantic semnificanţii sunt interpretaţi ca o secvenţă conti-ouă. în limbajul poetic, principiul linearităţii şchioapătă. deoarece semnificantul poetic este dispus discontinuu, este răspândit pe o suprafaţă mai mică sau mai mare a textului.
c. în limbajul obişnuit, sensul semnului verbal este la vedere. fiind dat printr-o atribuire convenţională de *signifie* unui *signifiant.* în limbajul poetic sensul aflat la vedere este însoţit de un sens ascuns, autonom şi independent, obţinut prin diseminarea semnificantului poetic. Semantica limbajului poetic este o semantică pe două niveluri.
Cercetarea lui Saussure asupra anagramelor a fost continuată ca o prezentare de caz în semantica poetică, în care anagrama este un semnificam vag, apt de a genera sensul ascuns prin faptul că este dispus într-o secvenţă discontinuă. Dar „eliberarea" semnificatului poetic nu implică o distribuţie întâmplătoare. De-a lungul întregii

sale cercetări. Saussure nu a contenit să amintească faptul că era interesat doar de ..hipogramele organizate" (afirmația se găsește într-o scrisoare din 8 octombrie 1908. citată de Wunderli 1972. 48). El a formulat mai multe reguli de limitare a diseminării *signifiant-ulm* anagramatic: regula fonemului dublu - anagrama nu este alcătuită din sunete individuale, ci din cupluri fonice: regula atașării -fonemele singulare apar doar în calitate de ..sateliți" ai unui fonem dublu; regula „modelului" - „textul de bază" al anagramei este un segment bine delimitat, care începe cu primul fonem al semnificantului anagramatic și se termină cu ultimul. Poate ar mai trebui adăugată o regulă specială de ordonare: ea stipulează ordonarea semnificantului diseminat într-o secvență „de la stânga la dreapta". Admițând suprapunerea parțială a constituenților, regulile se pot recupera dintr-un *signifiant* anagramatic, pe care Saussure îl Werpretează ca pe un nume propriu (Falerni) (1906, 15: 119).

facundi calices hausere - alterni FA-----AL-------ER-----AL-ERNI

. Această teorie a semnificantului anagramatic pare să fie solidă *' demnă de încredere. Dacă sunt urmărite cu atenție analizele pe ext ale lui Saussure. se poate observa cu ușurință că a încălcat

toate regulile identificării pe care teoria lui le-a ^u^ui. admițându-se o serie de ,.licențe" *ad-hoc* - substituții. metat e ai dialoguri și altele asemenea (vezi Wunderli 1972. 37-40; MoiJ 1974. 240-241; Dupuis 1977, 15-l6. 18-l9). în versul

At laqveo en pendet: Estis io superi p--------------O

A----------N---------------------U(S)

f

semnificantul POLITIANUS se obține printr-un ..procedeu" Caiț nu ține seamă de nici o regulă a teoriei și, în consecință, este Q totul întâmplător.

Cum s-a putut oare ca Saussure să piardă orice control asupa *signifiant-ului* anagramatic? Pentru a răspunde la această întrebări trebuie să trecem pe scurt în revistă presupozițiile sale referitoart la *signifie-ul* anagramei. Sensul ascuns al anagramei ar puteai motivat prin sensul de suprafață, neascuns, al textului poetic, faj însă a fi nevoie de acest lucru. Cea mai puternică dovadă estt aceea în care anagrama repetă un cuvânt-cheie ce apare explicițiii textul poemului[39]; mai frecvente însă sunt cazurile în care anagrama pornește de la un nume care nu apare deloc, dar care eslt firesc indus în mintea noastră de context (1907. 111). Dovada cei mai veche ar putea fi tabuul, care a generat criptograme pentru numele de zei, ș.a.m.d. (1906. 36. 60; 22. 42). Totuși. în majoritatea cazurilor legătura dintre sensul vizibil și cel ascuns eslt nedeterminată. Nu există ..reguli", procedee, care să conducă de li sensul vizibil la cel ascuns.

Nedeterminarea *signifie'-ului* anagramatic a creat o serioasă fisură în teoria lui Saussure. Prin această fisură s-a strecurat în metoda interpretativă a lui Saussure un virus ce s-a dovedit a fi fatal și care, în mod surprinzător, nu a fost explicit recunoscut de vasta literatură consacrată anagramelor. Datorită absenței unor reguli pentru semnificatul anagramatic, *un cuvânt-cheie poate!' impus fără acoperire, iar semnificantul (signifiant) lui disenii"[11]' poate fi asamblat întâmplător din elementele textului dat.* Cu aft cuvinte, Saussure nu practică o interpretare semantică - conferii®[1] de sens unui *signifiant* cunoscut -. ci mai curând opusul ei: s£ postulează în mod arbitrar un sens ascuns, iar forma sa ® expresie este asigurată printr-o sondare la întâmplare a textul"[1]

aramele nu se formează în urma unui act intențional al etului. ori în urma unui act subliminal, ci ele sunt produse de f°terpretul poemului. Ca atare, ele sunt dincolo de acceptare sau IDjpingere. într-un moment de îndoială, Saussure și-a dat seama je perspectiva absurdă a unei astfel de semantici poetice: începem să ne întrebăm dacă. în cele din urmă, nu putem găsi toate cuvintele posibile în orice text" (1906. 132; 100). într-adevăr, dacă sensul ascuns este determinat de o predilecție semantică a interpretului, urmează că un text poate fi făcut să însemne orice și că toate textele înseamnă același lucru.

Studiile anagramatice ale lui Saussure reprezintă prima încercare modernă de a descrie sensul poetic ca pe o structură dublă, formată din constituenți vizibili și constituenți ascunși. Căutarea agonizantă a lui Saussure demonstrează dificultățile inevitabile ale unei astfel de semantici. Dacă textul poetic ascunde o dimensiune mai mult sau mai puțin substanțială a semnificației sale, atunci cum s-ar putea accede la aceasta? Cum putem să facem deosebirea între structurile reale și cele himerice, „ascunse". între interpretările justificabile și cele arbitrare? Saussure și-a abandonat cercetarea atunci când a recunoscut că ceea ce începuse ca o căutare a sensului ascuns. ..organizat", a sfârșit ca o analiză interpretativă subiectivi Dar eșecul celui de-al doilea Saussure nu este mai puțin instructiv decât succesul primului Saussure. Incursiunea noastră în episodul anagramatic scoate la iveală faptul că, încă de la începuturile sale. poetica structurală a fost ispitită de subiectivismul îndrăzneț și de mvestigații destul de arbitrare. Datorită faptului că Saussure nu concepea să se dedice decât ..faptelor

elementare", aceste tendinţe subiectiviste au fost împiedicate să se infiltreze în epistemologia Poeticii structurale.

Capitolul 6
POETICA FORMALISTĂ: DIN GERMANIA IN RUSIA

La începutul secolului XX centrul teoretic al poeticii s-a tat din Occident în Rusia Acest eveniment istoric a fost legat de apariţia unui nou curent în gândirea literară rusă, care a ajuns cunoscut sub numele de formalismul rus. Formalismul rus 2 ocupat un loc central în istoria poeticii modeme: el reprezintă o încununare a poeticii morfologice din secolul al XlX-lea şi a con cepţiilor romantice despre limbajul poetic, fiind totodată un context teoretic bine organizat pentru structuralismul secolului XX

Se pot scrie două istorii diferite ale formalismului rus. 0 *istorie exclusivă* va descrie şcoala formalistă ca fiind alcătuiţii dintr-un grup mic de eruditi, excepţional dotaţi, a căror scurtă activitate a fost un eveniment ce a survenit disruptiv în cursul placid al gândirii literare ruse. Formalismul prezenta trăsăturile tipice unei mişcări radicale de avangardă atât prin tezele sale, câ; şi printr-o retorică agitată.[1] El s-a dovedit neîndurător de critic faţă de curentul sociologic care domina de multă vreme critica rusă, dar şi faţă de scurta existenţă a poeticii simboliste Programul teoretic al formalismului rus conţinea o serie de te» excepţionale, şocante, extremiste, care au zdruncinat prejudecăţi adânc înrădăcinate despre literatură şi artă. pentru ca apoi ss proclame o poetică şi o estetică cu totul noi.[2] Formalismul a avu' relaţii ostile cu tradiţia rusă, iar legăturile cu gândirea teoretic apuseană au fost practic inexistente.

O *istorie inclusivă* a formalismului rus va oferi imaginea uoe mişcări mai complicate, deşi. poate, mai puţin dramatice. D''

ceastă perspectivă, formalismul apare ca un curent central şi omplet al esteticii moderniste din primul sfert al secolului XX. în multe şi felurite idiomuri şi cu o varietate de concepte adeseori oeneratoare de confuzii, ideea specificităţii literaturii ca artă a fost afirmată cu emfază sau. mai exact, a fost reafirmată Pentru a descrie acele trăsături ale literaturii care o deosebesc de celelalte tipuri de discurs neartistic, căutarea poeticii a fost reluată cu un avânt nou şi cu noi instrumente epistemice. Până la sfârşitul secolului al XlX-lea, filologul A.A. Potebnia postulase deja caracterul estetic al literaturii.[3] în Rusia postrevoluţionară studiul literaturii ca formă de artă a fost realizat nu numai de anumiţi cercetători, ci şi de instituţii întregi de cercetare. Trebuie amintit că poetica rusă a anilor douăzeci, ca şi literatura şi arta sovietică a acelei perioade se caracterizau printr-o varietate de opinii şi de srupări. Atmosfera schimburilor de idei şi de polemici aprinseră constituit un impuls pentru o activitate teoretică fără precedent. în această situaţie ..sâmburele" sistemului formalist a funcţionat ca o piatră de încercare cu rolul de a diferenţia astfel noua poetică de curentele tradiţionale şi neoconservatoare. în acelaşi timp. sistemul a fost supus unor modificări substanţiale ca urmare a schimburilor critice de idei cu adversarii sau tovarăşii lui de drum.[4]

Deşi datele pe care le avem despre istoria exclusivă a formalismului rus s-au adunat treptat şi lent. ceea ce ştim despre istoria inclusivă a ei este încă incomplet.[5] Din acest motiv ar fi de dorit să ne întoarcem privirile de la bine cunoscuţii protagonişti ai formalismului şi să ni le oprim asupra unui grup de cercetători care, deşi au stat la periferia mişcării, au contribuit substanţial la înflorirea noii poetici în Rusia Această schimbare de perspectivă are neaşteptate avantaje. Mai întâi, o trăsătură specifică perioadei de formare a formalismului rus - care a fost neglijată - va fi scoasă acum la lumină: legătura acestuia cu poetica germană; schimbarea istorică a poeticii teoretice din Occident către Rusia Va fi surprinsă într-un eveniment concret în al doilea rând, această investigaţie va dezvălui originile străvechi ale poeticii narative ruse. oferind astfel naratologiei secolului XX avantajul Unei tradiţii venerabile.

1. Morfologia narativă germană

La începutul secolului XX mai mulţi specialişti în domeniu) literaturii din Germania şi Austria au manifestat un mare interes pentru studiul ..tehnicilor poetice" ale genului narativ. Filologul clasicist Otmar Schissel von Fleschenberg a avut cea mai impor-tantă contribuţie,[6] dar cel care a dat impulsul iniţial a fost germa-nistul Bernard Seuffert.[7] Cea mai sistematică formulare a poeticii germane asupra naraţiunii se găseşte în voluminoasa lucrare a lui Wîlhelm Dibelius.

Poetica narativă germană s-a inspirat dintr-o curioasă combinaţie a două surse: pe de-o parte din retorica aflată în eclipsă, pe de altă parte din teoria artei *(Kunstwissenschafi)* care tocmai atunci apărea în opinia naratologilor germani, cele două surse nu erau incompatibile; ei au crezut că din fuziunea lor va rezulta o cuprinzătoare teorie a ..formei" şi ..conţinutului" în literatură. Trebuie amintit în mod special faptul că tradiţia retorică, care nu era bine primită în multe sectoare ale poeticii moderne, apare travestită în fundamentele naratologiei moderne.

Tradiţia retorică a fost de primă importanţă pentru proiectul lui Schissel. Manifestul său programatic (1912. iii-xiv) a început cu critica a două curente: poetica tradiţională normativă, al cărei scop este evaluarea compoziţiilor literare ,.pe baza unor principii estetice" şi critica psihologică mai recentă, centrată pe natura plăcerii estetice şi cea a creaţiei artistice. Nici una din aceste abordări nu poate duce la o cunoaştere a artei literaturii. în căutările

sale pentru o metodă care să scoată la iveală proprietățile artistice ale literaturii. Schissel a redescoperit poetica retorică: el a conceput-o generos, drept studiul „procedeelor artistice retorice *(rhetorische Kunstmittel)* şi al utilizărilor lor în opere particulare. în genuri literare şi în întreg domeniul retoricii" (1912, v). Spre deosebire de el, Seuffert s-a inspirat în primul rând din *Kunstwissenschaft.* El şi-a dezvolta' abordarea printr-o relativizare a opoziției clasice propusă de GotthoW E Lessing şi atrăgând atenția asupra asemănărilor formale existente între toate artele. Opoziția dintre literatură şi artele vizuale devine falsă dacă se ia în considerare modelarea formei literare; procedeele formale ale operelor de artă literare nu pot fi remarcate decât dacă ..succesiunea se transformă în coexistență. Dacă simetria sau

paralelismul sunt create de poet, ele pot produce un efect numai în stare de coexistență, cu toate că sunt înfățișate în succesiune" (1911, 02). Este deosebit de semnificativ faptul că această afirmație timpurie despre ..forma spațială" în literatură este formulată în contextul unei reflecții care leagă literatura de alte forme de artă.

Pentru poeticienii germani, forma văzută ca suma totală a procedeelor artistice retorice este o trăsătură necesară a literaturii: în acelaşi timp. ea este considerată irelevantă din punct de vedere estetic. Potrivit lui Seuffert. analiza formală dezvăluie aspectele ..schematice" ale literaturii, însă adevărata „poezie", adică ..spiritul ei. acea vagă absență a formei, perceptibilitatea pură" se afla dincolo de hotarul până unde ea poate ajunge (1909. 600). Schissel a dezvoltat această teză punând în contrast forma estetică irelevantă cu forța estetică a conținutului: „în timp ce retorica reprezintă arta formei, centrul de gravitație al poeziei stă în conținutul ei (temă şi atmosferă) [...] Forma, chiar şi cea mai exterioară, este poetic irelevantă" (1912. viii). Aceste afirmații ar trebui recomandate ca un rezumat elementar şi deosebit de instinctiv al concepției formaliste despre forma poetică: *forma este un schelet necesar structurii poetice, o abstracțiune, o schemă goală din punct de vedere estetic; poezia este o forță estetică datorită conținutului, temelor ei originale şi spiritului spontan.*

Opoziția dintre forma irelevantă estetic şi conținutul poetic activ se aplică mai ales procedeului retoric al compoziției. Compoziția. în calitate de „element formal superior" al organizării tematice nu are o aplicabilitate generală în poezia lirică, dar joacă un rol esențial în genul narativ (1912, vii).[8] Din acest motiv, structurile de compoziție sunt de prim interes pentru poetica narativă. Compoziția este un principiu universal de organizare a narațiunii, aptă în acelaşi timp să confere „cea mai mare individualitate" (1912. vi). Dacă arătăm acum că modelul structurii narative al lui Dibelius porneşte de la nivelul „configurației generale", atunci suntem îndreptățiți să afirmăm că, încă de la începuturile sale. poetica narativă a secolului XX a pus un mare accent pe tiparele macrostructurale (globale) ale narativului.

Am observat că poeticienii germani îşi revendicau o Ascendență teoretică din retorica clasică. De fapt. ei au modificat sensul originar a doi termeni retorici - „compoziția" şi ..desfăşurarea". Folosirea clasică, aşa cum a reconstituit-o Heinrich Lausberg. aplica termenul de *dispositîo* pentru „aranjarea

gândurilor descoperite în *inventio",* în timp ce *comp0s*-însemna „structurarea^ sintactică a continuumului propo:' " (1960, 1:241, 455).[9] în naratologia germană sensul de .„ şurare" a fost restrîns, iar cel de „compoziție" a fost extins. asi încât să formeze o pereche complementară: „desfăşurarea" e „aranjarea logică", ..compoziția" reprezintă „aranjarea artistică" „materialului" narativ *(Stoff).* „Materialul în sine", expljJ Schissel, „nu are nici o importanță pentru compoziție. El serveşt. ca substrat fizic, ca susținător al [...] principiului arhitectonic materializat prin gradație, prin caracterul concentric, prin variație simetrie, paralelism, contrast" (1912. vi). Fiind un principi „artificial" de organizare, independent, deşi placat pe materialul narativ, compoziția îşi dovedeşte caracterul de procedeu „retoric" pur formal. Divorțul dintre formă şi conținut, pe care l-am remarcat deja ca trăsătură de bază a poeticii formaliste, este reco^ firmat.

într-o scriere, din păcate mult prea scurtă. Schissel a propus taxonomie a structurilor compoziționale. Toate acestea sunt dej vate din două tipuri fundamentale de alcătuire - *simetria* şi *gi% dalia.* Cei doi membri ai simetriei sunt echilibrați unul în râpa cu celălalt, în timp ce în gradație elementele sunt aranjat conform cu gradul importanței lor. Simetria are două variante *paralelismul* şi *contrastul,* gradația este *concentrică* - elemcntli cu cea mai mare importanță este în centrul structurii - sş *analitică* - semnificația maximă se plasează pe elementul fini (1910,2). . S

Naratologul german a studiat tiparul compozițional a cŞ constituenți ai structurii narative, acțiunea şi *personajele inte pretante* (..dramatis personae"). Retorica de tip clasic cunoşt deja un tipar compozițional fundamental al acțiunii, aşa-numi *„naratio more Homerico".* în care ordinea „naturală", cronologici a evenimentelor narate este „artificial" transformată într-o al manieră încât povestea nu începe o dată cu „începutul", ci , *mediaş res'"*.

Poeticienilor germani trebuie să li se recunoas meritul de a fi descoperit tiparul compozițional al personajel care va transforma mulțimea personajelor într-un sistem ordo din punct de vedere formal. In minuțioasele sale analize fâc unor opere din proza germană realistă, cât şi la o serie de dra clasice. Seuffert a arătat că pleiada personajelor este dominată tipare ale paralelismului sau ale contrastului. El a ajuns la

129
cluzie teoretică importantă, potrivit căreia relațiile dintre Co «onajele ficționale şi schimbările care survin în aceste relații ^ sunt supuse „legilor naturale" care guvernează relațiile " nilor din realitate", ci mai curând ascultă de nişte legi li i i d totalității
amenilor din realitate, ci mai u ş g
'poziționale care sunt logic consistente şi corespund totalității 'micturale a narațiunii. în romanul *Soli und Haben* al lui Gustav creytag. distribuția personajelor în „bune" (pozitive) şi „rele" ieaative) se face conform cu modelul simetriei. In *Der griine ujnrich (Heinrich cel verde)* al lui Gottfried Keller personajele
incipale se pot asocia cu personaje secundare într-un model al '■•■iralelismului, pentru a exprima funcții simbolice (1909. 604.
■*Ml*
In timp ce Seuffert a studiat sistemul de organizare a perso;
aajelor ca pe o cheie a compoziției narative, Schissel a realizat o contribuție originală în ceea ce priveşte alcătuirea acțiunii, a organizării formale a scenelor, a episoadelor, a narațiunii ca întreg. în monografiile sale dedicate romanului grec, el a descris două tehnici narative elementare, cea a „inelului" *(Kranz)* şi cea a ..ramei" *(Rahmen).*[1] Lucrarea principală a lui Schissel (1910) este o analiză impresionantă a tiparelor compoziționale existente în romanul foarte lax structurat al lui E.T.A. Hoffmann, *Elixiere des Teufels (Elixirele diavolului).* Schissel a prezentat tiparul compozițional care transformă o serie de povestiri de sine stătătoare în unitatea unui roman. ..Materialul" romanului, călătoria eroului la Roma şi înapoi, este organizat după principiul contrastului simetric: „Partea a doua a biografiei eroului este concepută ca reversul spiritual al primei părți; Hoffmann şi-a stabilit ambele părți folosind aceeaşi schemă. întoarcerea eroului Şe face pe drumul de la venire, iar aceleaşi locuri unde se încâlcise din ce în ce mai adânc în plasa acelei forțe infernale sunt întâlnite din nou sau, cel puțin, menționate în ordine inversă" (1910. 21). Datorită acestei organizări narative, călătoria eroului este ca un „fir" care ține laolaltă intriga episodică. Mai mult. compoziția conferă romanului o temă unificatoare: călătoria sime-trică devine un simbol al căderii morale şi al renaşterii.[12]
Studiul lui Schissel asupra compoziției lui Hoffmann din *Etixiere des Teufels (Elixirele diavolului)* reprezintă o contribuție majora la dezvoltarea naratologiei. Ea înglobează moştenirea retopii clasice şi poetica narativă a secolului XX. dezvăluind prin-ciPiile complexe ale structurării acțiunii într-un roman modem.

Deoarece a descoperit funcțiile semantice şi simbolice ale prdeelor compoziționale, Schissel a depăşit presupozițiile teorti ale formalismului german; prin practica sa analitică, o teorie fo? malistă a compoziției prefigurează o poetică structurală a nar/ țiunii orientată semantic şi sensibilă la factorul estetic.
Această tranziție este şi mai evidentă în lucrarea lui Dibeliu (1910), una din primele dedicate romanului englezesc. Acea$|| operă, mult timp neglijată, merită atenția unui istoric al poetjcj din mai^ multe motive:

1. în „Introducerea" sa (1910, 1:l-28), Dibelius trasează contururile unui model morfologic cuprinzător, conceput astfel $î adune laolaltă toți constituenții celei mai complexe structuri narative, romanul. Acest deziderat ar putea fi atins cu condiția ca modelul să fie „semantizat". Dibelius a mutat centrul poeticii narative de la compoziția formală la categoriile semantice.
2. Aparatul conceptual, descris în ,.Introducere", este folosiții un studiu istoric al romanului englezesc de la Daniel Defoe la Charles Dickens.[13] Opera lui Dibelius constituie o tentativa remarcabilă de a combina teoria narativă cu analiza istorici încercarea a fost încununată de succes prin faptul că a oferit ..portretizări" interesante ale operelor scriitorilor de care s-a ocupat, dar şi pentru că a scos în relief unele curente generale de evoluție ale romanului englezesc.
3. într-un anumit loc din modelul său, cel referitor la personaje, Dibelius a ajuns la o *morfologie a Vr-tipului* în narațiune Astfel, Ur-tipul morfologiei lui Goethe (vezi cap. 3, sec. 1B) intră în poetica narativă a secolului XX prin conceptul de „rol" al lui Dibelius.

Modelul propus de Dibelius se dezvoltă pornind de la ipoteza genezei *(Entstehungsprozess)* romanului, în sensul că se urmăresc etapele presupuse a fi străbătute de scriitori în procesul creării romanului. Potrivit teoriei lui Dibelius, scriitorul porneşte de la u» „plan global" *(Grundplan),* după care urmează „realizarea" acestuia *(Ausfiihrung),* ambele stadii fiind controlate de ..concepția' generală a autorului *(Auffassung).* Planul general se realizează printr-o decizie referitoare la „tipul" romanesc şi la selecția ufl0' anumit „motiv constructiv" în jurul căruia acțiunea va fi centrat[1] A doua etapă în construcția romanului începe cu „distribuți[8] rolurilor" *{Rollenverîeilung);* rolurile vor fi materializate <*' „personaje" individuale şi de „acțiunile" lor tipice. în următoai"

K; personajele sunt produse prin diferite tehnici de „carac-
zâtc'\ î° timp ce acțiunea este organizată printr-un anumit

[e^d de „dirijare" *(Fuhrung der Aktiori).* Faza executării se ter-
"La cu selectarea unui „mod de prezentare" *(Vortrag)* şi a unei
forrn[e] narative" *(Erzählungsform).* Cel de-al treilea factor al
rOducerii unui roman, concepţia autorului, va determina
Maniera" generală („tonul") operei.

Dibelius şi-a format modelul prin diferite ipoteze referitoare la cu nrocesul de producere a textului, ipoteze convertite apoi într-o schemă analitică (1910,1:25). Această schemă este mai curând un set ordonat de „blocuri" structurale decât un model stratificaţional de tip aristotelic (vezi cap. 1, sec. 3B); „blocurile" sunt seturi de categorii narative dispuse ierarhic, care aparţin uneia şi aceleiaşi dimensiuni din structura romanescă. Această schemă aranjează categoriile poeticii narative într-un mod sistematic, după cum urmează:

I. *Planul general*
1. Tipul romanesc (roman de aventuri, roman psihologic).
2. Motive tematice (călătorie, dragoste, educaţie etc).
3. Motive ale acţiunii (evenimente).

II. *Executarea romanului (A)*
1. Distribuţia rolurilor (eroul, adversarul etc).
2. Personaje.
3. Caracterizare (directă-indirectă).
4. Portrete fizice.

ni. *Dezvoltarea acţiunii*
început, punct culminant, punct zero, final etc.

IV. *Executarea romanului (B)*
1. Mod de prezentare (obiectiv-subiectiv).
2. Formă narativă (Forma-/cfc, relatarea la persoana întâi a [u]nui personaj sau a unui observator, discurs la persoana a treia, [c]risori, jurnal etc.).[14]

V. *Concepţia*
l- Satiră şi morală.
2- Manieră patetică, tragică, umoristică, comică.
3- Sentimentul naturii.

Schema lui Dibelius poate fi criticată pentru lipsă de ^ sistenţă logică, pentru absenţe, cât şi pentru redundanţe. Qa neîndoielnic, ea reprezintă prima încercare de a îmbina elementcj unui aparat conceptual necesar pentru descrierea structujj; narative..Utilitatea schemei se dovedeşte atunci când e folosită c' o grilă pentru analiza unui vast corpus de romane englezeşti, ţj. studiu istoric bazat pe un model structural va dezvălui în evolua literară o serie de variaţii sau de modificări ale categoriile structurale conceptualizate. Investigaţia lui Dibelius ne dă dreptul să enunţăm două din procesele care au dominat istoria genului:

a Categoriile structurii romaneşti se schimbă prin *transformări.* Cea mai semnificativă schimbare în istoria romanului englezesc timpuriu o reprezintă transformarea tipurilor sale. La început, după cum a observat Dibelius, iar istoria literară a confirmat (vezi, de exemplu, Watt 1957, 280), romanul englezesc s-a împărţit clar în două tipuri fundamentale, romanul de aventuri (Defoe, Fielding) şi romanul psihologic (Richardson): „Defoe scrie povestea omului în acţiune, Richardson pe aceea a sentimentelor umane" (1910, 1:58). Două tipuri de transformări modifică profund originala tipologie: (a) Subtipurile diferenţiate derivă din tipurile de bază: romanul psihologic dă naştere romanului ideologic *(Problemroman)* (1910, 2:26), în timp ce romanul de senzaţie (gotic) se dezvoltă din romanul de aventuri (1910, 1:309). (b) în lungul şi complexul proces de fuziune, romanul de aventuri şi cel psihologic se contopesc într-un tip de roman sintetic, creat iniţial de Scott şi Dickens.

b. Categoriile structurale sunt modificate de apariţia spontană a noi *caracteristici.* Astfel, de exemplu, opera lui Jane Austen este dominată de „motivul constructiv" al iubirii, însă în acest caz „dragostea unei eroine pentru un anumit erou" este înlocuită cu „iubirea *per se"* (1910, 2:70). în romanele lui Sir Walter Scott uc nou personaj îşi face apariţia - misteriosul paria (ţigan, cerşetor nebun) care, în contrast cu statutul său social, îşi asumă rolul dţ cea mai puternică forţă motrice a acţiunii (aşa-numita fig[ura] dominantă a intrigii - *Regiefigur)* (1920, 2:148-l49, 182-l83) Lui Dickens i s-a recunoscut paternitatea unei importante inovaţi' în descrierea naturii: „natura" lui este Londra din perioada transformării sale într-o metropolă modernă (1926, 419-420).[15]

Descrierea evoluţiei romanului englezesc de la Defoe la pickens (rezumat în 1910, 2: 33l-443) este unul din rezultatele jueritorii ale analizelor meticuloase realizate de Dibelius. După cum s-a spus deja, această descriere este un eveniment important în istoria poeticii narative prin faptul că pune un model structural în contact direct cu o structură în schimbare. Nu există nici un seron care să indice un divorţ între poetica teoretică şi descrierea istorică; dimpotrivă, opera lui Dibelius demonstrează avantajele cooperării lor. Poetica are meritul de a înzestra

istoria literară cu un aparat conceptual sistematic şi bine definit; pe de altă parte, „descrierile istoriei literare devin [...] o contribuție la poetică" (1910, 2:331). Din nou, ca în cazul lui Humboldt (cap 3, sec. 2), se pot observa foloasele metodei analizei în zigzag. Metoda aceasta i-a dat lui Humboldt posibilitatea sa extindă substanțial domeniul poeticii incluzând în cuprinsul ei şi opere literare concrete; acum, ea îi dă lui Dibelius posibilitatea de a extinde poetica într-un alt spațiu, în procesul cu final deschis al evoluției literare.
Sistemul conceptual al lui Dibelius cuprinde multe categorii narative tradiționale, printre care şi conceptul de „rol". Totuşi, redefinind această categorie. Dibelius a inițiat un nou stadiu în dezvoltarea poeticii narative. „Rolul" este definit ca un personaj care are o „anumită funcție în cadrul întregului" (1910, 1:12); prin urmare, el poate fi „întruchipat" şi reprezentat în narațiuni particulare, prin personaje cu trăsături diferite, chiar contradictorii. Evident, ceea ce Dibelius înțelege prin „rol" este o invariantă morfologică a cărei extensiune constituie o mulțime de personaje variabile. Nu trebuie uitat faptul că „rolul" este definit prin criteriul omologiei funcționale. Prin naratologia lui Dibelius proiectul neterminat al poeticii morfologice romantice ajunge la împlinire, deoarece „rolul" este primul concept din cea de-a doua dimensiune a poeticii morfologice (Ur-tipul) (vezi cap. 3, sec. 1B). Dibelius nu a încercat să stabilească un sistem universal al rolurilor narative; el a sugerat doar grupări de roluri pentru un tip de povestire sau pentru o *operă* a unui scriitor. Povestea „forțelor w conflict" reprezintă grupul de bază alcătuit dintr-un erou, un adversar şi personajul care ajută eroul (1910, 1:93). Pentru romanele istorice ale lui Scott, Dibelius a propus următoarea listă de ʳoluri: perechea eroică, adversarul, personajul inconstant, prie-ᵗᵉnul, păstrătorul tradiției, servitorul hazliu. Enumerarea de față

dovedeşte că Dibelius nu a făcut **o** distincție clară între „roluj'. funcțional (precum cel al „adversarului") şi „tipul" **tradițional** (precum „servitorul hazliu"). Această insuficientă diferențiere are ca urmare faptul că Dibelius tratează „figura dominantă" *(Regiefigur)* (vezi mai sus) din romanele lui Scott drept tip, mai curând decât să o includă în seria de roluri căreia îi aparține, dₑ fapt, prin funcția de invariantă pe care o are în narațiunile lui ScotL
Morfologia Ur-tipului a fost inițiată de Dibelius doar într-un „bloc" al schemei structurale, iar stabilirea de grupuri distincte de roluri nu reprezintă decât un produs secundar al studiului istoric. Cu toate acestea, ideea lui Dibelius, potrivit căreia o invariantă narativă poate fi definită prin funcția pe care o are în macro-structura povestirii, avea să rămână la baza morfologiei narative a Ur-tipului. Iar acest fapt singur poate fi de ajuns pentru a garanta importanța operei lui Dibelius pentru poetica structurală narativă.

2. Morfologia narativă germană în Rusia

In Germania, contribuțiile lui Seuffert, Schissel şi Dibelius la dezvoltarea poeticii şi a poeticii narative au fost aproape total ignorate. Deşi nu am putut întreprinde o cercetare bibliografică exhaustivă, am observat că lucrările clasice consacrate istoriei poeticii germane nu menționează deloc aşa-numita „rhetorische Schule".[16] Poetica narativă a anilor 1910 nu a avut parte de o soartă mai bună în majoritatea cărților germane dedicate naratologiei.[17] O situație opusă întâlnim în Rusia anilor 1920, unde metodele şi rezultatele poeticii narative germane erau bine cunoscute. Cu toate acestea, Viktor Şklovski, cel mai cunoscut dintre primii formalişti, nu se referă, în scrierile sale de teorie narativă, la nici un predecesor german. Este bine ştiut faptul ca Şklovski, în stilul cozeur al eseurilor sale, rareori a luat în considerație opera altor specialişti.[18] Boris Eichenbaum, o altă figură importantă a formalismului rus, l-a menționat numai pe Dibelius printre predecesorii poeticii narative formaliste. El afirmă ca opera lui Dibelius se aseamănă cu studiile formaliste în ceea ce priveşte „observațiile atente ale materialului studiat", dar este

prea depărtată de problemele şi principiile noastre teoretice" (]927, 134). Această părere contrazice opinia germanistului Viktor jjrrnunski, care nu mai târziu de anul 1923 a arătat afinitățile fundamentale dintre poetica narativă germană şi cea rusă: ..Poetica a înregistrat un progres deosebit în ultima vreme, când problemele construcției intrigii au devenit subiectul investigației sale (în Germania, prin operele lui Seuffert şi W. Dibelius, în țara noastră, la V. Şklovski şi B. M. Eichenbaum)" (1923. 171). Mai târziu (1927), urmărind cele mai recente rezultate ale cercetării literare germane. Jirmunski a oferit o caracterizare solidă a realizărilor obținute de poetica narativă.[19] Prezentarea cea mai cuprinzătoare a analizei compoziționale germane a fost făcută în Rusia de 0. Şor (1927).[20] Şor a realizat un rezumat al celor mai importante studii germane, a sugerat ca acest grup să fie denumit „şcoala retorică" şi a prezentat. în detaliu, concepțiile sale despre „formă" şi ..conținut" în literatură: însă descrierea contribuției specifice a studiilor germane la poetica narativă este destul de sumară.
O cercetare minuțioasă a publicațiilor ruseşti din anii 1920 poate aduce alte subiecte de interes bibliografic. Din ceea ce am prezentat, este în afara oricărei îndoieli faptul că morfologia narativă germană era cunoscută în Rusia anilor 1920. fiind direct implicată în studiile formaliste de construcție a intrigii. încă mai important decât aceasta este faptul că mulți cercetători ruşi ai literaturii, simpatizanți ai formalismului, s-au inspirat din studiile germane despre compoziție şi au dezvoltat, la rândul lor. o poetică morfologică a narațiunii.

3. Studii ruseşti de morfologie narativă

Formalismul rus are în comun cu ..şcoala retorică" germană multe preocupări, poncepte şi presupoziţii generale referitoare la studiul literaturii. Astfel, postulatul epistemologic fundamental al lui Schissel potrivit căruia poetica trebuie să se axeze pe ..inves-Ugaţia procedeelor artistice şi pe utilizarea lor" este foarte asemănător cu teza primilor formalişti, pentru care procedeul artistic era •singurul erou" al studiului literar. Concepţia germană a formei de

organizare independentă de materia literaturii este o reminiscenţă a opoziţiei formaliste fundamentale dintre materie şi procedeu Dar. probabil că poeticienii ruşi au privit cu prea puţină simpatie această concepţie limitativă despre forma poetică şi, impliCJt despre ideea nerelevanţei ei estetice. Morfologii ruşi au accentuat în repetate rânduri ideea că forma este acel ceva care trebuie simţit *(oscutimaia forma),* că ea reprezintă sursa principală a efectului estetic (vezi Jefferson 1982, 28-29). Această subliniere demonstrează că *natura conceptului de formă în formalismul rus nu este formalistă.*[2^] Lăsând deoparte toate acestea, precum şi alte diferenţe şi paralelisme generale, voi rămâne în interiorul domeniului special al naratologiei în această parte a lucrării dedicată legăturilor existente dintre poeticile celor două spaţii culturale.
într-un rezumat al primelor studii formaliste despre proza narativă. Eichenbaum a indicat trei dintre rezultatele lor cele mai importante: „Distincţia dintre conceptul de intrigă *(siuzet)* în calitate de construct şi conceptul de povestire *(fabula)* în calitate de material narativ; descoperirea de procedee specifice intrigii, fapt ce a deschis drumul unor viitoare studii de istoria şi teoria romanului şi conceptul de *skaz,* ca principiu constructiv pentru povestirea scurtă fără intrigă" (1927, 134). Fără îndoială că primele două probleme cu care s-a confruntat teoria formalistă timpurie fuseseră formulate deja de poetica narativă germană. S-ar putea face chiar afirmaţia că ..procedee tipice de construire a intrigii" au cunoscut o abordare mai sistematică (deşi rezumativă) la Schissel decât în eseurile sale pline de digresiuni ale lui Şklovski (vezi Flaker 1973. 123).
Principalii iniţiatori ai poeticii narative ruse au evitat conceptul german central de compoziţie.[22] Studiul compoziţiei s-a dezvoltat în afara curentului principal al formalismului: în majoritatea cazurilor termenul era conceput într-un sens foarte larg, însemnând aproximativ acelaşi lucru cu „structura generală" sau „organizarea" operei poetice.[2^] Câţiva simpatizanţi ai formalismului au acceptat termenul în sensul său restrâns, cel din naratologia germană, contribuind la dezvoltarea teoretică şi aplicarea sa în analiză. Figura cea mai reprezentativă a morfologiei compoziţionale din Rusia a fost M.A. Petrovski, iar cea mai sistematică prezentare a conceptelor sale teoretice a fost dată de elevul său. Â.A. Reformatski.

Petrovski şi-a început studiile asupra structurii narative cu o lucrare pur descriptivă despre nuvela „En voyage" a lui Guy de r/jaupassant (1921). Compoziţia nuvelei este descrisă în termenii constituenţilor tradiţionali (paragrafe, episoade). Diferenţierea lui petrovski între două tipuri narative din scrierea lui Maupassant prezintă un oarecare interes: „En voyage" combină şi unifică o *nuvelă de aventuri* cu o *nuvelă psihologică.* Tipologia elementară a lui Petrovski corespunde celei a lui Dibelius şi foloseşte aceleaşi criterii: nuvela de aventuri este definită prin accentul pus pe un eveniment, o aventură" şi prin construirea unei intrigi dinamice care decurge din aceasta, în timp ce la nuvela psihologică „caracterizarea psihologică se află în prim plan, iar evenimentele joacă un rol auxiliar- 0921, 115. 122: 8, 15).
Al doilea eseu al lui Petrovski (1925), dedicat cunoscutei nuvele „Duelul" a lui Puşkin, reprezintă, probabil, cea mai importantă contribuţie a sa în domeniul morfologiei narative. Petrovski desparte forma narativă în *construcţie* („aspectul anatomic") şi *funcţie* („aspectul psihologic"). Structura nuvelei lui Puşkin este determinată de două tipare: (a) alternarea porţiunilor statice *(des-criptio)* cu cele dinamice *(narratio):* (b) opoziţia dintre *dispositio* şi *composkio* (în sensul pe care îl au în poetica germană).[24] Petrovski a sesizat cu acurateţe că în „Duelul" desfăşurarea elementelor narative este transformată în compoziţie prin procedeul narării la persoana întâi. Autorul discută despre aspectul funcţional al nuvelei lui Puşkin în termeni mult mai puţin expliciţi. Ceea ce rămâne important este încercarea lui Petrovski de a folosi analiza funcţională ca punte între modelul morfologic abstract şi textele narative particulare. Studiul funcţional al compoziţiei ar trebui să conducă la descrierea structurilor narative particulare.[25] Din această perspectivă, naraţiunea lui Puşkin apare ca o poveste misterioasă de un anumit tip; în prima parte, ea este o ..amplă şi deosebit de complexă caracterizare a unei perso-lalităţi misterioase". în timp ce în partea a doua misterul este •elevat „pe neaşteptate, în relatarea contelui" (1925. 191, 194).
într-o a. treia analiză făcută unei alte naraţiuni - *Soţul etern* de L'ostoievski (1928) -. scopul declarat al lui Petrovski este ■fiziologia" scrierii. Datorită absenţei unui sistem conceptual pen-tru analiza aspectului funcţional al compoziţiei (pe care am bservat-o deja la Petrovski 1925). acest eseu rămâne mai curând 0 expunere tradiţională a complexei naraţiuni dostoievskiene. Prin

urmare, trebuie să ne întoarcem la eseul lui Petrovski din 192? « speranţa de a găsi o expunere sistematică a

propriei ^ morfologii a compoziției. Din nefericire, așteptările nu ne sJÎ împlinite. Modelul morfologic al lui Petrovski este foarte simpk limitat la binecunoscutele perechi de „desfășurare" și ,.coi]]' poziție"; alte concepte morfologice, introduse și testate în lucrări anterioare, nu sunt reluate în model. Constituenții desfășurării narative sunt *Vorgeschichte, Geschichte* și *Nachgeschichie:* com. poziția narativă se caracterizează prin progresia aristotelica *(expozifiune) - formarea legăturilor narative - nod narativ -desfacerea legăturilor[1]' - {poantă).*
Petrovski indică procedeele de bază pentru transformarea desfășurării în compoziție: un punct de vedere particular și un anumit mod narativ (ambele menționate de el deja în 1925). în analizele textelor, care urmăresc în mare modelul său morfologic. Petrovski face uz de concepte naratologice adiționale (cum ar fi cele de motiv, episod), fără însă a le integra în teoria sa.
Lucrarea rezumativă a lui Petrovski dezvăluie clar limitele morfologiei sale. Atât categoriile desfășurării, cât și cele compoziționale sunt pur formale; ele sunt definite în exclusivitate prin criterii distribuționale (sintactice). Aspectul funcțional al structurii narative rămâne nedezvoltat, iar o semantică a narațiunii încă nu se întrevede. Petrovski încheie prima perioadă formalistă a poeticii narative mai curând decât să deschidă direcții noi.[26]
Cu mult înainte să apară lucrarea rezumativă a lui Petrovski. Reformatski (1922) a publicat un scurt model de morfologie narativă.[27] Reformatski a dorit să stabilească un model narativ după modelul lui Dibelius. Spre deosebire de Dibelius. Reformatski s-a rezumat la temeiuri pur textuale, fără să facă speculații despre procesul creației literare. Mai mult, el a presupus că modelul său este adecvat nu doar pentru roman, ci tuturor genurilor narative, precum nuvele, drame, librete etc. (1922, 4)-Se poate afirma că Reformatski a fost cel care a căutat principii universale ale narativității.
Modelul lui Reformatski se dezvoltă din dihotomia de baza a morfologiei lui Petrovski: distincția între categorii *structurale* Ș[1] categorii *funcționale.* Categoriile structurale conțin un inventar

Terminologia română este următoarea: expozijiune - dezvolta"[6] ' punct culminant - demodământ (;;.;.).

iar
„aro de constituenți narativi, de la *..descriptio"* și *„narratio"* până „a ^nodurile narative" *(forma-Ich* și altele). O atenție specială ste acordată conceptului de compoziție. Spre deosebire de conceptul de desfășurare cronologică, Reformatski definește compoziția ca o organizare non-cronologică. „artificială" a *opului narativ* (1922. 6). apropiind-o astfel foarte mult de conceptul formalist al subiectului *(siuzet).* Reformatski analizează personajele narative - în maniera lui Schissel - într-un sistem și definește modurile lor elementare de grupare (perechi, triade, cvadrupluri). Categoriile funcționale ale narațiunii sunt enumerate, ;nsă fără claritate și exactitate teoretică, căci nici Petrovski, nici Reformatski nu dezvoltă într-o prea mare măsură dimensiunea ..fiziologică" a morfologiei narative. Este inutil să mai amintesc că nu a fost făcută nici o încercare de a stabili și demonstra legăturile dintre nivelurile structural și funcțional ale morfologiei.
Spre sfârșitul cercetărilor sale, Reformatski face o sugestie importantă din punct de vedere teoretic, dar. din păcate, mult prea sumară, și anume de a introduce conceptul de „element dominant" *(dominanta)* în poetica morfologică și de a-l folosi în calitate de constituent fundamental al tipologiei narative. El observă că majoritatea nuvelelor se caracterizează prin preponderența acțiunii și. prin urmare, aparțin tipului acționai (aventura). în schimb, alți constituenți de bază ai structurii narative pot fi promovați în poziția elementului dominant. Există, de exemplu, narațiuni în care predomină ..ritmul și eufonia" (Belîi) sau ..ritmul și melodia" (Hamsun) ori ..melodia și semantica" (Gogol) etc. (1922. 12). Conceptul de element dominant și ideea dominantelor transferabile vor deveni foarte importante în următoarele perioade ale poeticii structurale ruse (vezi aici cap. 7, sec. 3).
O descriere morfologică a nuvelei lui Maupassant ..Un coq chanta". după modelul propus de Reformatski, poate apărea drept UQ rezultat anemic al aplicării unui aparat conceptual complex. Dar nu trebuie să uităm că unul din postulatele de bază ale Morfologiei narative, formulate explicit de Reformatski. era -ngoarea metodei analitice" și interzicerea „supozițiilor și interpretărilor" (1922. 5). Atât morfologii germani cât și cei ruși erau erm convinși că o descriere solidă în termeni de modele teoretice stabile era preferabilă interpretărilor fanteziste și subiectiviste. O cunoaștere parțială, dar verificabilă, a literaturii era pentru ei mult ^ai valoroasă decât niște proiecte grandioase construite pe

fundamente teoretice instabile. Ei erau conștienți că dezvoltarea cunoașterii literaturii este imposibilă fără formarea unui vocabulă tehnic al analizei literare. Aceste convingeri apropie morfoleai, narativă germană și cea rusă de premisele epistemologice \\r formalismului rus, precum și de cele ale viitoarelor stadii din poetica structurală. In același timp. concepția formalistă îngusg despre literatură trebuie să fie depășită, iar cuprinsul modelu[Uj morfologic să fie substanțial mărit pentru a da prilejul unej transformări morfologiei narative în poetică narativă structurala. Direcția acestei dezvoltări a fot arătată de Dibelius, pentru care așa cum am menționat, categoriile *semantice și funcționale* ocupau un loc central. Nu mai puțin importantă pentru această evoluție este trimiterea sugerată de Dibelius. către o morfologie narativă a Ur-tipului. Poeticienilor ruși ai anilor 1920 le-a rămas datoria dea dezvolta o morfologie a Ur-tipului narativ, care, în cele din urmă. avea să ducă la împlinire proiectul lui

Goethe. Povestea despre cum s-a despărțit acest drum în mai multe direcții reprezintă ultima noastră dovadă a legăturii vitale dintre morfologia germană şi formalismul rus.

4. Apariția morfologiei Ur-tipului în Rusia

Formarea morfologiei Ur-tipului în poetica rusă a anilor 1920 a fost. în general, atribuită lui Vladimir Propp (1928). Opera lui Propp se adresa, evident, viitorului: la aproximativ treizeci de ani după publicarea sa. avea un mare număr de adepți şi a jucat un rol major în constituirea naratologiei postbelice. Probabil, din aceste motive, contextul ei istoric rămâne în mare parte necunoscut Unul din scopurile cărții de față este de a acoperi acest gol _Şi> astfel, de a contribui la o mai bună înțelegere a naratologic proppiene.

Ideea că narațiunile dintr-un corpus au în comun un num& mic de trăsături invariante era bine cunoscută în Rusia şi înainte de Propp. în următoarele pagini, voi demonstra dezvoltarea aces; tei idei prin contribuțiile aduse de trei pionieri ai respectivei direcții, operele lor sunt aproape date uitării în prezent: este vorb»

de Vasili Gippius (1919). Boris Neiman (1927) şi A.I. Nikiforov (1928). [28]

Analiza timpurie - pentru acea dată -, a romanelor lui Ivan Turgheniev nu este legată, în scrierea lui Gippius. explicit de tradiția germană; de fapt. nu se face nici o menținune despre morfologie, despre cea prezentă, ori cea trecută. Se pare că Gippius a dezvoltat independent ideea morfologiei Ur-tipului. dar în mod evident, paralel cu poetica germană şi rusă a anilor 1910. probabil că el s-a inspirat direct din opera lui Goethe, însă nu poate fi descoperită nici o urmă a acestei surse de inspirație. Pentru Gippius, compoziția narativă este un sistem de invariante semantice pe care textele individuale le materializează în manifestări variabile. Un detaliu al sistemului său conceptual apare, probabil, pentru prima oară în istoria naratologiei: introducerea termenului ..componem" *(komponema)* (1919. 18), care este o denumire generală pentru unitatea Ur-tipului. Mai mult ca probabil. Gippius a creat termenul respectiv după cel de ..fonem" utilizat în fonologie, domeniu care tocmai atunci îşi făcea apariția[29]

în morfologia Ur-tipului lui Gippius se pot distinge două componeme diferite: (a) *..Rolurile"* sunt reprezentări invariante ale personajelor, datorită funcției pe care o au în întreaga structură a povestirii. Sistemul rolurilor la Turgheniev este alcătuit din eroul, eroina, rivalul, personajul cu ideologie diferită de a celorlalți şi prietenul (1919, 26). în romane, rolurile sunt realizate prin personaje individuale, dar nu este nevoie ca toate tipurile de roluri să apară în opera respectivă, (b) A doua dimensiune a morfologiei Ur-tipului lui Gippius o constituie conceptul de „linie principală" *(..magistral"),* invarianta narativă a romanului tur-ghenievian. Gippius o formulează în felul următor: „Eroul ajunge într-un mediu social nou, se angajează într-o luptă cu acesta, uifluențându-l într-un grad mai mare sau mai mic, fiind, la rândul lui- supus influenței sale" (1919. 38). în cursul desfăşurării acestei „linii principale", sistemul rolurilor suferă transformări substanțiale.

Spre deosebire de Gippius, Neiman afirmă explicit legătura dintre opera sa şi cea a lui Dibelius, care i-a servit ca sursă de Aspirație teoretică, dar şi practică. întrucât a folosit observațiile Precise ale acestuia referitoare la structura romanelor istorice ale "'i Scott Obiectul investigației lui Neiman îl reprezintă influența

lui Scott asupra unui scriitor ucrainean de romane istorice ce Panteleimon Kuliş. După o prezentare propriu-zisă a textelor' Neiman a construit structura invariantă a corpusului de texte luat» de la scriitorul ucrainean, combinând categoriile lui Dibelius cu cele ale sale. Morfologia Ur-tipului lui Neiman, precum cea a lu; Gippius este alcătuită din două dimensiuni: (a) *Tipul invariant de povestire* din romanele lui Kuliş constă dintr-o succesiune de ..episoade de bază" centrate pe călătoria aventuroasă a eroului.3o (b) *Sistemul invariant al rolurilor* este alcătuit din următorul set de personaje: eroul, eroina, adversarul, tatăl cel crud. grăsanul cu inimă bună şi personajul popular (1927, 152-l56).

Cea de-a treia schiță pentru o naratologie a Ur-tipului, ..studiul morfologic" al lui Nikiforov la poveştile populare (1927), se apropie cel mai mult de Propp prin comparațiile riguroase pe care le face între folclorul epic apusean şi cel rus. prin materialul asupra căruia se opreşte (povestea populară rusă) şi prin aparatul său conceptual. în pofida conciziei contribuției sale, Nikiforov (care, fără îndoială, a analizat un bogat corpus alcătuit din ..marile povestiri miraculoase ruseşti") a observat că ..structura schematică" a acțiunii unei poveşti populare poate fi descrisă printr-un număr restrâns de „funcții": ..personajele care apar de fapt într-o povestire nu sunt imuabile. Diversitatea lor este infinită, deoarece pot cunoaşte variante. Numai funcția unui personaj într-o povestire, rolul său dinamic, este constant" (1927. 158). Intriga poveştii populare este generată, la nivelul Ur-tipului. de succesiunea funcțiilor: *..Gruparea funcțiilor individuale ale personajelor principale şi secundare într-un anumit număr de combinații liber formate {însă nu chiar absolut libere) constituie sursa principală a structurii unei intrigi de povestire"* (1927, 159). Nikiforov nu propune un sistem de funcții, ci dă câteva exemple: prietenie, duşmănie, provocare a morții. într-o paranteză stimulatoare, dar mai degrabă laconică. Nikiforov avansează ideea unei clasificări a ..povestirilor miraculoase" în masculine, feminine şi neutre. Poveştile

masculine sunt centrate în jurul unui erou masculin şi al aventurilor sale. poveştile feminine urmăresc căutările unei femei sau suferinţele ei, iar poveştile neutre sunt indiferente faţă de distincţiile de gen. Fiecare clasă de povestiri este caracterizată de propriul ei tipar invariabil.
Gippius, Neiman şi Nikiforov au dus mai departe proiectul unei morfologii a Ur-tipului, propunând corelative invariabile atât

oentru personajele angrenate în acţiune, cât şi pentru povestire, nouă din aceste sisteme anterioare celui al lui Propp au apărut, ca j_n cazul lui Dibelius, din studiul naraţiunilor *literare,* ceea ce reprezintă un argument în plus pentru faptul că invariantele morfologice nu sunt limitate la literatura populară sau la alte forme simple". Dacă ar fi aşa, aceste lucrări nu ar aduce un progres teoretic considerabil. ..Componemele" rămân fără o sistematizare şi o dispunere logică. Categoria ..rolurilor" este un amestec de roluri inedite cu tipuri tradiţionale. Până la urmă, între sistemul rolurilor şi desfăşurarea ..liniei principale" a naraţiunii nu se stabileşte nici o corelaţie. Toate aceste neajunsuri au o cauză comună: invariantele narative sunt stabilite mai curând prin intuiţie decât printr-o metodă fundamentată teoretic.
Pasul decisiv de la intuiţie la o teorie a invariantelor narative a fost făcut de Propp. Este cunoscut faptul că Propp s-a inspirat direct din opera lui Goethe. Mai multe capitole din *Morfologia basmului popular* au mottouri din *Morphologische Schriften* a lui Goethe, ceea ce poate fi considerat un semn vădit de afinitate intelectuală. Ambii morfologi au o „gândire sintetică"; Goethe a utilizat-o în studiile sale de biologie (vezi cap. 3. sec. l).[31] Propp reafirmă acest mod de gândire şi îl asociază cu structuralismul modera: „Structuralistul vede un întreg, un sistem, acolo unde formalistul nu-l poate vedea Prin ceea ce prezint în *Morfologie,* ofer celui interesat posibilitatea de a studia un gen cu multe intrigi ca pe un întreg, ca pe un sistem" (1976, 139).
Nu este nevoie să mai prezint în acest loc morfologia lui Propp, formată, după cum se ştie. prin reducerea a o sută de poveşti populare ruseşti la treizeci şi unu de elemente narative invariabile numite ..funcţii".[32] Am să arăt doar două din trăsăturile pe care le consider esenţiale pentru teoria naratologiei Ur-tipului.
1. Teoria lui Propp admite că între variabilele narative --.*motivele"* - şi invariantele narative - ..*funcţiile"* - nu există o corespondenţă biunivocă. Una şi aceeaşi funcţie poate fi exprimată prin motive diferite (echivalenţă funcţională), tot aşa precum unul şi acelaşi motiv (sau secvenţă de motive) poate să reprezinte funcţii diferite (polivalenţă funcţională). Lipsa unei corespondenţe biunivoce se datorează faptului că ..funcţiile" nu sunt clase de motive echivalente formal sau semantic, ci invariante care rezultă dintr-o interpretare holistică (funcţională) a Motivelor. în mod necesar, una din sarcinile de bază ale

morfologiei Ur-tipului trebuie să fie formularea regulil$_{Or}$ interpretative, cu alte cuvinte, a criteriilor omologiei morfologice. Propp a evitat această cerinţă impunând restricţii severe la nivelul macrostructurii basmului: ..succesiunea funcţiilor este întotdeauna aceeaşi" (1928, 25-26; 22). Sub această regulă, morfologia Ur-tipului devine o teorie sintactică pură. ..Funcţia" este o .„fantă" etichetă în secvenţa invariantă a poveştii, iar un motiv (sau un mănunchi de motive) este considerat o reprezentare a unei funcţii doar pentru faptul că umple această „fantă'". Funcţionarea holis-tică a motivelor într-un basm nu este dependentă de proprietăţile lor semantice. Naratologia lui Propp. fiind o sintaxă a funcţiilor, neglijează semantica motivelor.
însuşi Propp a recunoscut că definirea pur sintactică a funcţiilor restrânge foarte mult cuprinsul teoriei sale. Această carenţă este nu mai puţin regretabilă şi din punctul de vedere al istoriei poeticii. Neavând nevoie de un concept explicit al motivului, Propp nu a cunoscut teoria formalistă a motivului, care putea fi găsită în poetica lui Boris Tomaşevski (1928). Mai mult decât aceasta, în critica pe care o face lui Aleksandr N. Veselovski. Propp aşază morfologia Ur-tipului în opoziţie cu teoria motivului (1928. 17-l8; 12-l3). Divorţul acesta între două niveluri complementare ale naratologiei structurale - teoria motivului şi morfologia Ur-tipului - este un eveniment important în istoria poeticii moderne, ale cărui consecinţe persistă până astăzi.
2. Stabilind un Ur-tip al basmelor ruseşti, Propp a înzestrat naratologia cu o metodă de interpretare a naraţiunilor în termenii unei macrostructuri subiacente invariabile. De fapt. el a sugerat întocmirea unei mulţimi ..deschise"' de particulare (..motive'") pe care să le pună în corespondenţă cu o mulţime „închisă", necesară şi suficientă de universalii („funcţii"). Această operaţie este coloana vertebrală a teoriei lui Propp. Interpretând particularele ca reprezentări ale universaliilor, naratologia lui Propp îşi dezvăluie caracterul său de *semantică universalistă.* Ca atare, ea este expusă criticii care poate fi adusă tuturor sistemelor universaliste interpretative (psihanalitic, sociologic etc): de vreme ce obiectele estetice sunt particulare, semantica universalistă, deşi indispensabilă pentru studiile comparative şi de literatură generală, nu este adecvată ca *teorie estetică.* Totuşi, această critică trebuie să ţină seamă de o diferenţă, până atunci neobservată. între naratologia lui Propp şi toate sistemele ..ideologice" universaliste. Sistemele

interpretative ideologice îşi adoptă termenii din domenii extra-literare (psihologie, sociologie, filosofie etc), şi

traduc *povestiri particulare* în *enunțuri universale* despre categorii cosmice, mentale, morale, sociale etc. într-o interpretare proppiană, o *povestire individuală* este transcrisă în termenii unei *povestiri universale.* Propp nu părăseşte domeniul narativ, modelul său este o reprezentare a unei dimensiuni imanente şi necesare structurii narative.
Din această perspectivă, caracterul goethean al sistemului lui Propp transpare cu mai multă claritate: în ambele morfologii, invariatele şi variabilele aparțin unuia şi aceluiaşi domeniu fenomenologic. Invariantele lui Propp nu sunt formule abstracte ale unei ideologii universaliste, ci macro-operații interpretative care subsumează o multitudine de *elemente narative* variabile într-un *întreg narativ* invariant[33] Propp nu s-a implicat într-un studiu al variabilelor narative: el a neglijat teoria motivului şi a situat studiul discursului narativ (ceea ce a numit „stil") în afara cuprinsului morfologiei (1928, 102: 113). Totodată, el era conştient de importanța estetică a variantelor narative; a atras atenția mai cu seamă asupra „atributelor" personajelor (înfățişarea lor fizică, locuința. îmbrăcămintea etc.) ca fiind constituenții ce „conferă basmului strălucire, farmec şi frumusețe" (1928, 79; 87). Departe de a reduce structurile estetice la afirmații teoretice. Propp a intuit faptul că geneza elementului estetic are loc prin metamorfoza universaliilor invariabile în particulare variabile. Este incorect să se pretindă că teoria lui Propp stă la baza întregii naratologii structurale a secolului XX: în acelaşi timp, este la fel de greşit să nu fie considerată ca parte integrantă a poeticii structurale. în acest domeniu, opera lui Propp, cântec de lebădă al modelului organic, trăieşte mult după dispariția sursei sale de inspirație.

Capitolul 7

POETICA SEMIOTICĂ: MODELUL ŞCOLII DE LA PRAGA

Bazele poeticii structurale, stabilite în jurul anilor 1920 de către formaliştii ruşi. s-au transformat, către anii 1930. în primul j sistem al structuralismului literar din secolul XX, avându-i ca j autori pe membrii *Cercului lingvistic de la Praga* (*Cercle linguis- \ îique de Prague).* Ideologiile şi contactele directe între Rusia şi j Şcoala pragheză sunt bine cunoscute. în cadrul periodizării pe trei ; etape a poeticii interbelice slave, propusă de Iuri Striedter - periodizare pe care o consider extrem de convingătoare -. a doua etapă (formalismul târziu), a fost ..decisivă" pentru cea de-a treia etapă (structuralismul praghez) (Striedter 1976. xvi). Jan Mukafovsky. cel mai de seamă teoretician al literaturii din Cercul de la Praga. recunoaşte că influența poeticii formaliste ruse a fost mai mult decât amplă, arătând că modelul său de structură poetică s-a dezvoltat din cercetările OPOIAZ-ului şi ale cercului lingvistic de la Moscova (1928, 12).' Jakobson, membru al ambelor şcoli, a afirmat în 1936 că teoria pragheză a fost „rezultatul unei simbioze între gândirea cehă şi cea rusă". înglobând totodată „experiența cercetărilor vest-europene şi ştiința americană". O astfel de sinteză, explică Jakobson, nu era deloc excepțională la Praga: ..Cehoslovacia s-a aflat întotdeauna la intersecția mai multor culturi" (1936. 2: 547).[2]
Din perspectiva avantajoasă a istoriei poeticii se poate spune că Şcoala de la Praga reprezintă o încercare de a aduna laolaltă temele *[themata]* de bază ale poeticii şi de a le transforma într-o teorie sistematică a literaturii, care să se ghideze după presU' pozițiile epistemologice ale tradiției de cercetare. dup[a]

standardele gândirii ştiințifice contemporane şi după tezele semioticii generale. Acei istorici ai structuralismului modern care preferă studiul atent al documentelor disponibile în defavoarea judecaților superficiale au recunoscut caracterul cuprinzător al abordării Şcolii pragheze. De exemplu, Jan Broekman a semnalat că semiotica Şcolii de la Praga a cuprins trei domenii de cercetare: „subiectivitatea artistului, structura internă a operei de artă şi relația dintre artă şi societate" (1971, 85). Ladislav Matejka a subliniat că teoria Şcolii de la Praga a trecut dincolo de „ima-nentism": „Deşi opera de artă rămâne în centrul atenției ca sistem semiotic cu anumite proprietăți autonome, legăturile sale cu domeniul general al limbajului sau cu alte sisteme culturale sau sociale nu sunt lăsate deoparte în mod intenționat în acelaşi timp, nici creatorul şi problemele referitoare la geneza operei de artă, nici cititorul şi evaluarea pe care el o face nu sunt scoşi din discuție" (1976. 276).3
Pentru a înțelege teoria semiotică a artei şi literaturii trebuie mai întâi, potrivit lui Mukarovsky. să o definim în termeni negativi, adică să arătăm *ceea ce nu este:* „Fără o orientare semiotică, teoreticianul artei va fi întotdeauna înclinat să privească opera de artă ca o construcție pur formală sau ca o imagine directă a stării psihice sau chiar dispozițiilor fizice ale autorului, ori a realității particulare exprimate de operă sau, poate, ca o reflectare a situa-ției ideologice, economice, sociale şi culturale a unui anumit mediu" (1936a, 87; 87). în mod evident, estetica semiotică este o negație a tuturor formelor de determinism şi se opune părerilor deja formate despre artă, mai exact cu concepțiile formalistă, expresivă, mimetică şi sociologică.
Categoric, domeniul poeticii Şcolii de la Praga se întemeiază pe ideea comunicării literare. O operă literară este un semn mai ales pentru că funcționează ca un „mesaj" într-un mod de comunicare specific (vezi Fokkema şi Kunne-Ibsch 1977, 32). "rin urmare, nu va fi de mirare că un puternic impuls pentru dezvoltarea unei poetici semiotice a venit dinspre lingvistică, unde moțiunea de limbaj ca sistem semiotic fusese deja lansată de ^aussure (vezi cap. 5, sec. 2). Un impuls nu mai puțin puternic Pentru contextul praghez a venit de la noua gândire estetică psând în urmă „concepția metafizică şi de sine stătătoare a 'urnosului" (Chvatfk 1981a. 133). Mukafovsky a conceput este-l[Ca] ca „o parte constitutivă a ştiinței generale a semnelor, deci a

semioticii" (1939-l940, 76). întregul domeniu al artei -literatura artele vizuale, muzica, teatrul, cinematograful, arhitectura, arta populară etc. - devine un tărâm al semnelor estetice. Având baze materiale diferite, cu diferite modalităţi de a semnifica şi cu diferite canale sociale, diversele forme ale artei constituie o reţea complicată de comunicare estetică.[4] Din această perspectivă trebuie înţeleasă insistenţa cu care Şcoala poetică pragheză pune accentul pe natura estetică a literaturii. Literatura nu este despărţită de contextul social, ci dimpotrivă, ea este o parte integrantă a sistemului de sisteme semiotice care este cultura umană, în spaţiul unui singur capitol nu pot să vorbesc aşa cum s-ar cuveni despre moştenirea lăsată de poetica şcolii pragheze. Scopul meu este să studiez cu atenţie primele sale izvoare cât şi multiplele ei interpretări, astfel încât să prezint cât mai exact principalele idei ale vastei sale teorii literare.

1. Specificitatea comunicării literare

Şcoala poetică de la Praga are în comun cu tradiţia de cercetare concepţia literaturii ca artă a cuvântului, ca una din formele de artă care se exprimă prin limbaj şi se transmite prin comunicarea literară. Ideea de literatură ca formă de comunicare a fost descoperită de poetica preromantică (vezi cap. 2, sec. 3) şi a fost în mod implicit preluată de diverse concepţii despre limbajul poetic. Noţiunea de limbaj poetic definit într-o matrice contrastivă (vezi cap. 4) presupune existenţa unor circumstanţe specifice în producerea şi receptarea „mesajului" poetic. Savanţii Cercului de la Praga au descoperit cadrul contrastiv în lingvistica funcţională contemporană, mai precis în opera lui Karl Biihler. Reactualizând ideea lui Platon despre comunicare verbală, Biihler (1934, 24) ^ reprezentat actul vorbirii *(Spracherreigniss)* printr-o schem[3] triunghiulară („Organonmodel") care leagă un *emiţător,* un *rece? tor* şi un *referent* („obiectele" sau „faptele" despre care sţ vorbeşte). Din acest model Biihler au derivat trei funcţii de *btff* ale limbii:[5] *funcţia expresivă (Ausdruck)* orientează actul vorbire către un emiţător, *funcţia conativă (Appel)* - către [u] receptor şi *funcţia referenţială (Darstellung)* - către un referi

pupă ce a delimitat teoretic aceste funcţii, Biihler arată că actele je vorbire implică, de regulă, toate cele trei funcţii într-o ordine ierarhică. Caracterul particular al actului de vorbire este determinat de funcţia care domină ierarhia. în majoritatea cazurilor predomină funcţia referenţială, dar în anumite tipuri de comunicare funcţia expresivă sau conativă apar în prim-plan (1934. 30-31)-[6]

Ideile lui Biihler au avut un ecou imediat în lingvistica teoretică europeană[7] şi mai cu seamă la Praga, unde sistemul său funcţional a fost adoptat la scurtă vreme după apariţie (vezi Stempel 1978. 26-28: Vachek 1966. 34-36; 1984: Prucha 1983, 15-l7). Setul de funcţii ale limbajului, stabilit de Şcoala de la Praga era iniţial un grup eterogen de categorii mai mult sau mai puţin tradiţionale^ (Theses 1929), a fost transformat apoi într-un sistem biihlerian. în acelaşi timp, s-a recunoscut că „Organonmodel"-ul trebuie să fie modificat Prima etapă a modificării a avut loc abia după patru ani de la publicarea *Teoriei vorbirii (Sprachtheorie)* şi, în mod semnificativ, a survenit din nevoia de a lua în considerare comunicarea literară (poetică). Mukarovsky a fost cel care a observat că schema lui Biihler este o reprezentare funcţională a ..rostirii ca act de comunicare". Condiţiile funcţionale ale rostirii poetice necesită activarea celui de-al patrulea factor al comunicării verbale, ignorat de Buhler, care este însăşi limba (semnul lingvistic). ..Organonmodel"-ul trebuie extins cu o a patra funcţie *estetică.* Această funcţie „se află în opoziţie cu toate celelalte: ea aduce structura semnului lingvistic în centru] atenţiei. în timp ce primele trei funcţii sunt orientate spre factori extralingvistici şi spre obiective ce transcend semnul lingvistic" (1938. 1:159; 68). -Anulând existenţa oricărui scop exterior, ea [funcţia estetică] transformă instrumentul într-un scop în sine" (1940a. 1:42). O astfel de formulare ar putea fi interpretată, cum s-a şi făcut adeseori, ca implicând ideea că poezia este un joc lingvistic de [s]'ne stătător, preocupat doar de sine. Dacă stăruim în lectura lui Mukarovsky, realizăm, totuşi, că a respins o astfel de concluzie. El [a]rată că ..negativitatea" funcţiei estetice în raport cu celelalte funcţii ale limbii devine o „calitate pozitivă", dacă ţinem cont de afluenţa pe care o are în existenţa şi experienţa umană: „Fenomenele estetice nu o dată îl fac pe om conştient de multiplele [ta]!ete şi de diversitatea realităţii" (1940a. 1:42). în concepţia ^[c]olji pragheze. activităţile estetice sunt diferite de cele practice.

aceasta neînsemnând că ar fi mai puţin necesare pentru existent-omului. *Necesitatea antropică* a activităţii estetice îi justifică, pe ^ o parte autonomia şi pe de altă parte o fereşte de a se transfor^ într-o investigaţie unică şi pur hedonistă (vezi Chvatfk, I9gj 1940; Eng 1982; Schmid 1982a, 461; Kalivoda 1986).

A doua etapă în dezvoltarea modelului lui Biihler o reprezint celebra schemă de comunicare lingvistică a lui Jakobson. care KJ are rădăcinile în perioada Şcolii de la Praga, dar care a fost formulată mult mai târziu (1960, 62-94). Jakobson respectă toate postulatele epistemologice ale lui Biihler: (a) stabileşte o schemă a comunicării lingvistice alcătuită din şase factori: „emiţător", ..receptor", „mesaj". ..context" („referent"), „contact" („canal"), „cod"; (b) de aici el extrage şase funcţii ale limbajului: „emotivă", „conativă", „poetică", „referenţială", „fatică", „metalingvis. tică"; (c) reafirmă principiul polifuncţionalităţii ierarhice: ..Deşi distingem şase aspecte de bază ale limbajului, cu greu am putea să găsim mesaje verbale care să aibă numai o singură funcţie. Diversitatea rezidă nu în monopolul unora dintre aceste funcţii, ci într-o ordine ierarhică variabilă a lor. Structura verbală a unui mesaj

depinde. în primul rând. de funcția sa predominantă" (1960, 66; vezi Kloepfer 1975, 45).[8]

Jakobson a făcut un pas important înainte, care a rămas însă aproape neobservat, atunci când a definit funcția poetică ca „atitudinea *(Einstellung)* față de MESAJ în sine. centrarea pe mesaj de dragul mesajului însuşi" (1960. 69: vezi Waugh 1985). Această schimbare a centrului de interes de pe „semn" („cod"), aşa cum apărea la Mukafovsky. pe „mesaj" („text") este ilustrativă pentru concepția postbelică a literaturii mai curând ca text decât ca limbaj.[9] Mult citatul ..principiu al proiectării" enunțat de Jakobson este expresia concepției sale potrivit căreia funcția poetică impune textelor poetice structuri speciale de organizare, o „repetare regulată a unităților echivalente". Teoria jakobsoniană a limbajului poetic este fundamentată pe mereologia lingvistică a lui Saussure (mai precis pe diferențierea pe care aceasta o ft[ce] între relațiile paradigmatice şi sintagmatice, vezi cap. 5, sec. *1*\ La rândul lui, însuşi principiul proiectării nu este de natura lingvistică, ci estetică. De fapt. importanța pe care o acord[3] Jakobson structurilor echivalente în limbajul poetic împi^ cercetarea înapoi la concepția romanticilor.[10] Nu este de mirare[c], şi Jakobson trebuie să înfrunte dilema concepției romantice, rt[3]

exact. inexistența unei echivalențe extensionale între totalitatea textelor care vădesc modele poetice şi „poezie". Coleridge a propus o cale de ieşire din această dilemă, precum s-a văzut prin teoria modificării funcționale a concepției estetice (vezi cap. 4, sec. 1). într-un mod asemănător, Jakobson acceptă criteriul funcțional atunci când aminteşte de ideea biihleriană a ierarhiei funcțiilor limbajului: structurarea poetică a textelor non-poetice (.poezia aplicată") reprezintă pecetea unei funcții poetice *secundare* suprapuse pe o altă funcție *primară,* comunicativă. De asemenea, impactul pe care îl are o funcție comunicativă secundară este folosit ca argument pentru lărgirea domeniului poeziei: „Poezia epică centrată asupra persoanei a treia implică într-o mare măsură funcția referențială a limbajului; lirica, orientată către persoana întâi, este intim legată de funcția emotivă; poezia scrisă la persoana a doua este impregnată de funcția conativă şi este o poezie a implorării şi a exortației" (1960. 70).

Popularitatea sistemului biihlerian al funcțiilor limbajului, mai ales în varianta modificată a lui Jakobson. reprezintă, probabil, motivul pentru care o versiune alternativă dată de lingvistica funcțională a Şcolii de la Praga a rămas practic neobservată. La dezvoltarea acesteia a contribuit interesul manifestat de membrii Cercului de la Praga pentru teoria limbajului standard." Limbajul standard. în calitate de instrument principal de comunicare în societatea modernă, trebuie să satisfacă mai multe „funcții sociale" specializate (Havrănek 1929. 16). El este chemat să exprime rezultatele procesului civilizației şi al vieții intelectuale, rezultatele gândirii filosofice, ştiințifice, politice, juridice şi administrative" (Havrânek. 1932. 20). în mod evident. în concepția lui Bohuslav Havrănek ..funcția socială" este astfel concepută încât să surprindă rolul limbajului standard în multiplele activități sociale şi, îndeosebi, culturale care trebuie desfăşurate cu ajutorul său. Totuşi, nici un model sociologic al respectivelor activități nu a fost propus ori amintit şi, prin urmare, țeastă versiune a lingvisticii funcționale pragheze a rămas fără o [oa]ză teoretică. Canalele sociale ale comunicării verbale şi setul [COr]espunzător de funcții ale limbajului nu sunt sistematizate, în [Sc]himb. ni se oferă enueieräTf acfc^qc. Mukarovsky. de exemplu, ^nționează *..{uncțităşdotiormcă.* poŞiîică. cognitivă etc." (1947. °9). într-o clasificare mai puțin aleatorie, dar încă preteoretică.

r,

Havrânek a propus următorul set de funcții ale limbajului c limbajele funcționale corespunzătoare lor:

"

a Funcția comunicării de zi cu zi - limbajul conversațional-

b. Funcția tehnologică - limbajul tehnic;

c. Funcția teoretică - limbajul ştiințific;

d. Funcția estetică - limbajul poetic (1932, 49: 14). Precum se observă. ..funcția estetică" şi ..limbajul poetic" anar

într-un context diferit de sistemul buhlerian al lui Mukafovskji. o reinterpretare a acestor noțiuni şi a întregii idei de comunicare literară devine astfel posibilă, chiar obligatorie. în schimb Havrânek a menținut limbajul poetic la polul negativ al matricei contrastive (prezentată în Schema 3): deşi limbajele conversațional, tehnic şi ştiințific au în comun funcția comunicativă limbajul poetic nu este creat pentru comunicare (1932, 51; 15).

Caracterul rudimentar al versiunii sociologice a lingvisticii funcționale pragheze n-ar trebui sa reducă din potențialul ei teoretic. Schema biihleriană este o reprezentare a actului de vorbire care omite contextul social al acestuia: ea ține cont de participanții la schimbul verbal şi ignoră activitatea socială care impune acel schimb. Lingvistica sociofuncțională a Şcolii de la Praga reprezintă o încercare de a depăşi limitele modelului Buhler şi de a explica diversitatea comunicării lingvistice prin *factori sociali.*[12] Este deosebit de important faptul că funcționalismul sociologic în lingvistică are un corespondent în etnografia semiotică (antropologie), inițiată la Praga de Petr Bogatyrjov (1973; cf. Todorov 1970, 226). Din această perspectivă, locul său istoric devine evident: ea este o contribuție precoce la o teorie a semiozei sociale (vezi Halliday 1973).

Lingvistica funcțională şi cea sociofuncțională au oferit cadrul contrastiv necesar evaluării caracterului unic al

funcționării estetice/poetice a limbajului. Unele din lucrările mai târzii ale lui Mukafovsk]/ reprezintă o încercare de a găsi un temei teoretic nou pentru funcția estetică. Funcția estetică este disociată de ,obiect" (limbă, text) şi asociată cu „subiectul" (utilizatorul). In acest moment, ea este definită ca „un mod de auto-realizare a subiectului în raport cu lumea externă". Este schițată o tipologie nouă, „pur fenomenologică", a funcțiilor, care face distincția între funcțiile *non-mediate* (practice şi teoretice) şi cele *semiotic?* (simbolice şi estetice) (1942a. 69; 40; cf. Vodicka 1972. 13-l4: Veltrusky 1980-81, 142-l45). Funcția estetică rămâne în contrast

,.u flecare funcție individuală şi cu fiecare set de funcții :C(jividuale" (1937-38. 200; 244), dar ancorarea ei la subiect duce !° 0 relativizare radicală a domeniului său, cu alte cuvinte la o 'a,jatizare a întregului spațiu al fenomenelor estetice. Domeniul r"-tetic este înfățişat ca fiind în mod esențial instabil, în per-ianență remodelat de schimbările funcționale elementare:

funcția estetică pătrunde imediat şi se extinde proporțional în jocurile unde celelalte funcții şi-au slăbit intensitatea, au dispărut orj şi-au schimbat poziția Mai mult. nu există obiect care să nu poată deveni purtătorul funcției estetice sau, dimpotrivă, nu există obiect care să-i devină, în mod obligatoriu, purtător [...] Prin urmare, funcția estetică apare şi dispare fără a fi imuabil legată de vreun obiect" (1937-38. 200; 244).

Comentatorii lui Mukarovsky au aşezat adeseori funcționalismul său buhlerian alături de alte afirmații precum cele de mai sus sau similare cu acestea; de fapt. o diferență esențială trebuie remarcată în opera lui Mukarovsky. ce datează de la sfârşitul anilor 1930, descoperim unele semne ale apropierii sale temporare de fenomenologie (vezi Galan. 1985. 174-l79). Simultan, observăm că în scrierile sale se produce o trecere de la metalimbajul analitic la metafore poetice proaspete, dar vagi. Acest stadiu istoric al gândirii lui Mukarovski confirmă ideea că doctrinele Şcolii de la Praga s-au format la întretăierea mai multor curente de idei. în încercările lor repetate de a defini specificitatea comunicării literare, membrii Şcolii de la Praga au explorat trei direcții: lingvistică, sociologică şi fenomenologică. Deşi asemănările şi diferențele acestor abordări au rămas în penumbră în acel timp. putem acum descoperi că ele au reprezentat climatul intelectual în care s-a născut semiotica Şcolii de la Praga.

2. Mereologia Şcolii de Ia Praga

Dacă o operă literară de artă este un mesaj special transmis în huitul comunicării literare, atunci punctul central al poeticii Nemiotice îl reprezintă studiul principiilor de structurare în :-l£sajele poetice. Progresul remarcabil înregistrat de modelul

mereologic al poeticii, dincolo de manifestarea sa morfologică c a avut loc la Praga, merită o atenție deosebită. în forma sa logică, mereologia şcolii de la Praga este un mode] *stratificafioml* (vezi cap. 1, sec. 3B). în lingvistică, modelul repre. zintă structura limbii ca fiind constituită din mai multe niveluri distincte, dar integrate, de entități (fonemic, morfofonemic, morfemic lexicală, sintactic) (cf. Danes 1971). în mod similar, modelaj mereologic al poeticii pragheze concepe structura literară ca pe 0 ierarhie de straturi. Totuşi. încă de la început, modelul stratificațional al poeticii prezintă două trăsături care îl deosebesc considerabil de corespondentul său lingvistic: (a) are inclus un strat tematic supra-lingvistic („structura tematică"); (b) opoziția estetică dintre ..material" şi „formă" este supraimpusă tuturor straturilor. Independența stratului tematic față de limbă este explicit formulată de Mukarovsky: „Nu vom [...] încerca să reducem elementele tematice şi de limbă la un singur concept, asemenea unor teoreticieni care au susținut că într-o operă literară există exclusiv elemente de limbă" (1982, 11). în acelaşi timp, el a atras atenția asupra legăturii dintre stratul lingvistic şi cel tematic: entitățile tematice ale literaturii sunt exprimate în mod necesar prin elemente de limbă.[13]

Temele şi limba sunt ..materialul" literaturii. Forma transformă materialul într-o structură poetică, pe care Mukarovsky o prezintă ca o operație de îmbinare a două procedee: deformarea şi organizarea Deformarea, ..o perturbare evidentă, chiar violentă, a formei inițiale a materialului" (1928, 11), este o condiție necesară, dar nu suficientă pentru structurarea estetică. De asemenea, deformări se mai pot întâlni în discursul emoțional sau patologic, unde însă nu au o funcție estetică. Modelul de structură estetică solicită alăturarea deformării şi a organizării.[14] Cuplarea acestora se face în două feluri: (a) deformarea este executată sistematic dând naştere la „procedee formale": (b) procedeele formale sunt corelate prin relații reciproce având ca rezultat propriile lor „corespondențe". Reconstituirea modelului inițial al lui Mukarovsky (prezentat în Schema 4) anulează ipoteza adeseofl repetată, dar extrem de superficială, că poetica praghezâ nu a fost altceva decât o teorie a structurilor „deviante". în plus, rolul limitat pe care lingvistica îl are în această poetică devine evident-Domeniul său îl reprezintă „materialul" oferit de elementele limbii, care nu pot fi descrise fără concepte şi categorii lingvistice precise: dar nucleul mereologiei Şcolii de la Praga - structurară

estetică - are nevoie de un sistem special, de un sistem conceptual poetologic.

Estetica semiotică dezvoltată de Mukarovsky în anii 1930 a adus modificări substanțiale originalei sale

mereologii. Diferența ^ntre „material" și „formă" se relativizează atunci când tuturor constituenților structurii poetice li se atribuie o „valoare de creare a sensului": „Toți constituenții numiți în mod tradițional formali sunt r] vehicule ale sensului, semne parțiale într-o operă de artă. Spre deosebire de aceştia, constituenții numiți «tematici» sunt, prin natura lor. simple semne care capătă un sens complet numai în contextul operei de artă." (1946, 112-113; 10-11). Dintr-o perspectivă semiotică, o operă literară este o structură total semantizată.[15]
Semantizarea structurii poetice afectează nu numai dimensiunea sa ..verticală" (stratificată), ci şi pe cea „orizontală" (lineară). Progresia lineară a textului poetic nu este doar „un proces de creare a sensului desfăşurat în timp", ci un proces de *acumulare semantică,* o „creştere" bidirecțională a sensului în propoziție şi în afara ei (1940b, 1:113-21; 46-55).
Acumularea semantică - pe urmele căreia merge cititorul -generează coerența şi totalitatea textului poetic: „Fiecare nou semn izolat pe care receptorul îl percepe în procesul receptării [...] nu numai că se asociază cu semnele care au intrat înainte în conştiința sa. dar totodată are capacitatea să schimbe într-o măsură mai mică sau mai mare sensul a tot ceea ce l-a precedat şi invers, tot ceea ce precedă, afectează sensul fiecărui semn izolat tocmai perceput" (1946. 112; 8-9; cf. 1940b, 1:113-114, 46-47).
Am văzut zadarnica luptă pentru semnificație pe care poetica morfologică a dus-o sub stindardul metaforei „fiziologice" (cap. 6. sec. 3). Pe acest fundal, semantizarea structurii poetice realizată de Mukarovsky şi concepția sa despre semnificația poetică, înțeleasă ca proces de acumulare dinamic şi bidirecțional. [re]prezintă cu siguranță o realizare istorică, cum adeseori s-a remarcat (Grygar 1972, 31-32; Cervenka 1972; Slawiriski 1975. 208; Steiner şi Steiner 1979; Veltrusky 1980-81, 125-127; Bojtâr '985. 56-57: Volek 1985, 240). Mereologia semiotică nu numai [c]ă transformă, dar. în mare măsură. îşi depăşeşte venerabilul Predecesor care este modelul morfologic al structurii poetice.

1

■st-
o
%

s 3. Semiotica subiectului şi a mediului social al literaturii; norme literare

Poetica semiotică. în calitate de teorie a comunicării literare, este interesată în mod necesar de factorii *pragmatici* implicați în [ac]tivitatea literară, cu alte cuvinte de subiecții care comunică -emițătorul şi receptorul -, şi de condițiile sociale în care se petrece această activitate. Secțiunea pragmatică a unei poetici semiotice studiază relațiile dintre factorii „extrinseci" şi proprietățile ..intrinseci" ale structurii literare, depăşind astfel concepția imanentistă şi fiind. în acelaşi timp. în mod decisiv opusă determinismului pragmatic (vezi'Wînner 1973, 361; Veltrusky 1984. 161-163).
La Praga. semiotica subiectului literar a fost formulată în cadrul unei polemici duse cu teoriile expresive şi fenomenologice ale literaturii. Cea mai inflexibilă critică a fost îndreptată împotriva determinismului teoriilor expresive care susțineau că .invenția poetică" este un reflex al „realității psihice" a autorului. în formularea succintă a lui Jakobson. ..explicațiile" expresive sunt ..ecuații cu două necunoscute" (1933-1934, 371). Jakobson a irecut dincolo de o critică epistemologică, ajungând la una *de substanță* în momentul în care a contestat unidirecționalitatea determinismului psihologic. Aducând ca exemplu cazul poetului romantic ceh K.H. Mâcha. Jakobson demonstrează că ..viața" şi .opera" poetului sunt reciproc substituibile. Comparând jurnalul intim al lui Mâcha. text *personal,* cu celebrul său poem *Mai,* text *destinat publicării.* Jakobson a observat că ambele relatează o mulțime de evenimente posibile ce izvorăsc din gelozia pătimaşă [a] îndrăgostitului (crima, sinuciderea sau resemnarea). Fiecare dintre aceste acțiuni, susține Jakobson, ..a fost experimentată de [c]atre poet. toate sunt în egală măsură autentice, indiferent care din [e]le se realizează în viața particulară a poetului şi care în *opera* sa" (1933-1934, 374). [16]
Mukarovsky a criticat determinismul psihologic pe aceleaşi temeiuri, insistând asupra ideii că ..legătura dintre opera poetului [SI] [v]'iața sa nu are un caracter de dependență unilaterală, ci este o [co]rel[a]ție" (1939-1940, 1:27; 81). El a început să schițeze o tepectivă semiotică asupra subiectului ce poate fi rezumată în [!re]i teze.

a. Relația dintre operă şi creatorul ei este de natură semiotic*. „Opera poetică este întotdeauna un *semn,* uneori direct, dar [Ce]j mai adesea figurativ, care se referă la viața poetului" (1941, 14* 143). în loc de a fi o „reflecție" limitată, opera literară*[semnific* viața poetului în multe feluri şi moduri posibile. în poetic[Ca] semiotică, relația dintre operă şi creatorul ei nu este o constantă *priori,* ci o variabilă empirică.
b. Factori intersubiectivi („obiectivi") trebuie să fie prezenți în comunicarea literară din moment ce opera literară serveşte [Ca] intermediar între autor şi colectivitate" (1936a, 85: 82). Pentru emițător, factorii obiectivi funcționează ca norme literare ce impun restricții asupra actului creator individual. Normele, care se schimbă din punct de vedere istoric, co-determină nu numai tema, genul şi stilul operei literare, ci reglementează chiar

pătrunderea aspectelor particulare ale subiectului în procesul creației: „Exista, de exemplu, anumite perioade care pun accentul pe perceperea directă a sensului, în timp ce altele preferă «memoria», cu alte cuvinte cantitatea de percepții" (1939. 345).

c. Subiectul creator se află într-o tensiune dialectică cu normele intersubiective. contestând autoritatea lor prin abateri constante. Mai important este faptul că subiectul este răspunzător de unicitatea operei literare prin faptul că o creează potrivit unui „principiu global de construcție, care se aplică fiecărui segment în parte al operei literare, fie el cât de mic. şi din care rezultă o sistematizare unificată şi unificatoare a tuturor constituenților' (1938b. 3:239). Nu întâmplător acest moment din creativitatea poetului este numit *gest semantic.* Conceptul respectiv, care atât în formarea sa cât şi în sensul său adună laolaltă semantizarea structurii poetice (vezi mai sus) şi caracterul personal al actului creator, reprezintă reformularea în variantă pragheză a humboldtianului *„Gesetzmăssigkeit"* (vezi cap. 6, sec. 2), cât şi a conceptului de „dominanta" din formalismul rus (vezi cap-"■ sec. 3).[17] Poetica semiotică a lui Mukafovsky nu lasă nici o îndoială asupra celui ce este fundamental răspunzător de strucW^ra şi semnificația „mesajului" literar.

întorcându-ne la descrierea activității subiectului recep[10'] descoperim că cea mai exactă formulare a acesteia apare în c0 textul unei critici a conceptului fenomenologic de *Verste"*; („înțelegere").[18] Mukarovsky acceptă fenomenul extrem de.ev., dent după care stările mentale ale diverşilor receptori ai une'a'

aceleiaşi opere literare sunt departe de a fi identice. Acest fenomen este valabil mai cu seamă pentru receptorii care aparțin unor perioade istorice diferite sau sunt din culturi diferite. Asupra acestui punct, relativitatea istorică şi culturală a „înțelegerii" nu este contestată. Contestată este însă abordarea fenomenologică cer)trată pe stările mentale subiective din actul de receptare, poetica nu studiază starea mentală a fiecărui receptor, ci numai *condițiile* inducerii acestei stări, condiții care sunt în mod egal date tuturor receptorilor individuali şi care sunt reperabile în mod obiectiv în structura operei" (1939, 343). Datorită statutului supraindividual al operei literare, stările mentale idiosincratice ale fiecărui receptor individual „au întotdeauna ceva în comun" şi, prin urmare, „este posibilă o judecată general validă despre valoarea şi sensul unei opere" (1947, 1:37). într-o teorie semiotică, subiectivitatea axiologică şi interpretativă este în mod decisiv constrânsă de către obiectivitatea operei literare.

Existența factorilor obiectivi în crearea şi receptarea operelor literare îl determină pe Mukarovsky să stabilească o diferențiere conceptuală între individul psihofizic concret şi „personalitate" *{..osobnost" ;.,individuum").* Personalitatea în calitate de „emi-țător" sau „receptor" acceptă constrângerile obiective impuse de acea interacțiune socială care se numeşte „literatură", fără de care producerea, transmiterea şi receptarea „mesajelor" literare ar fi imposibilă. Departe de a'anula subiectul receptor, structuralismul Şcolii de la Praga a conceput o teorie care descoperă în comunicarea literară un echilibru între factorii individuali şi supra-individuali: ..Concepția operei de artă ca semn oferă esteticii posibilitatea efectuării unei profunde introspecții în problemele referitoare la rolul personalității în artă tocmai pentru că eliberează opera de artă de dependența neîndoielnică față de mdividualitatea autorului ei" (1939-l940, 1:19: 74).

Conceptul de „personalitate" poate fi în egală măsură aplicat ■colectivităților" angajate în comunicarea literară. El conectează >emiotica subiectului cu cea a mediului social. Din perspectiva Statorului, astfel de personalități colective sunt reprezentate de *l'"Puri, şcoli, generații* artistice sau literare, iar din perspectiva l'-ceptorului. de *public.* Semiotica personalității colective se va a^ pe aceleaşi presupoziții epistemologice ca şi semiotica li De data aceasta însă, abordarea semiotică este în contrast cu determinismul *sociologic.* Mukarovsky a

negat explicit posibilitatea de a extrage caracteristicile artei H condițiile sociale: ..Dacă nu avem alte date, nu putem extrage ft'î echivoc dintr-o anumită stare a societății arta acelei societăți astfel cum nu putem forma un tablou al unei societăți exclusiv baza artei care este produsă de ea sau acceptată ca fiind specii acesteia". Postulând că opera de artă este ..un semn care se ref o4 la societate nu mai puțin decât la individ", Mukafovsky ^ reafirma o teză de bază a poeticii semiotice: relația dintre liter e tură şi societate nu este uniformă şi constantă, ci, ..din punct *Â* vedere empiric, este foarte variabilă". înfățişând gama p0sjC bilităților, el le plasează între doi poli, dintre care unul este cel al ..consensului între artă şi societate", iar celălalt este cel al „sepa. rării reciproce". Arta *tipizată* şi cu *tendință* este mai aproape de primul pol, în timp ce la polul „separării" se găsesc curentele *artei pentru artă* şi creațiile acelor *poetes maudits* (1939-l940 1:19-21; 74-75).

în concepția semiotică, factorii sociali ai producerii artei sunt mai curând fapte empirice decât categorii abstracte. Mukafovsky a acordat o atenție deosebită studierii rolului pe care îl are publicul în receptarea artei şi literaturii. El a relevat faptul că publicul este un factor care *mediază* între artă şi societate. El poate juca acest rol mediator pentru că membrii lui sunt în stare de a „percepe în mod adecvat anumite tipuri de semne artistice (de exemplu, semne muzicale, poetice etc.)". Una din condițiile necesare unui individ pentru a deveni parte din „personalitatea colectivă" este sa aibă „o anumită educație specială" (1939-l940, 1:22; 76), Datorită acestei condiții, receptarea unei opere de artă înseamnă o implicare activă a publicului şi, ca atare, exercită o influentă puternică asupra

dezvoltării artei. Pe de altă parte, arta modelează gustul publicului, creându-şi, într-un fel. propriul său public.[19] Variabilitatea şi bidirecţionalitatea relaţiei dintre artă şi societate formează baza sociologiei artei şi literaturii promovată de Şcoala de la Praga. Modelul general al activităţilor sociale. incluzând activitatea artistică, conceput ca un set de „serii" pa[ra]; lele, autonome, dar reciproc legate a fost îndelung discutat (vezi Striedter 1976, lii-lvii; Grygar 1982). Ne vom îndepărta prea m* de preocuparea noastră centrală dacă încercăm să facem ° prezentare detaliată a respectivei sociologii. Reamintim numai & acest cadru semiotic a făcut posibilă închiderea breşei create în^ descrierea imanentă a structurilor literare şi explicarea 'pr

ra amatică. breşă care s-a deschis în momentul când poetica şi "-tetica modernistă au respins determinismul secolului al XlX-lea [vezi Matejka 1988).

Am arătat că poetica semiotică presupune prezenţa factorilor intersubiectivi şi sociali în producerea şi receptarea operelor literare. Când operele literare sunt concepute ca „mesaje" transmise de emiţători (autori) unor receptori (cititori), conceptul je cod literar comun (cel puţin în parte) participanţilor la actul co municaţional este indispensabil. Mukafovsky a introdus termenul de „cod" în poetica semiotică prin analogie cu termenul saussurian de *„langue":* „Esenţa artei nu este opera de artă individuală, ci ansamblul deprinderilor şi normelor artistice, structura artistică care are un caracter supraindividual şi social. Orice operă de artă particulară se raportează la această structură suprain-dividuală. aşa cum un discurs verbal individual se raportează la sistemul limbii, care. de asemenea este o proprietate comună ce transcende orice utilizator real al limbii" (1947. 1:32). Astfel, extrem de vechiul concept de normă literară pătrunde în poetica modernă sub o înfăţişare saussuriană. în ciuda acestui fapt. dificultăţile sale tradiţionale nu sunt rezolvate prin această transfigurare. Introducând ..norma" într-o poetică non-normativă. Mukafovsky intră vrând-nevrând într-o contradicţie: este nevoit să recunoască diferenţele esenţiale dintre normele literare şi cele lingvistice chiar în momentul în care afirmă analogia dintre ele. Mai întâi, el remarcă faptul că normele poetice (estetice) sunt mult mai puţin rigide decît cele lingvistice. în istoria mişcărilor literare şi artistice există perioade care „pun accentul pe validitatea constantă şi universală a normei". Cu toate acestea, normele estetice tind să fie în general ..un simplu potenţial reglator şi chiar orientativ" (1936b, 28: 26). Faptul cel mai important este că noima estetică, spre deosebire de cea lingvistică, nu este respectată, ci. mai curând, este constant încălcată în Practica comunicării literare. Activitatea lingvistică e imposibil de realizat fără supunere faţă de cod, însă încălcarea codului este o condiţie necesară activităţii poetice: „O operă care ar corespunde P[e] deplin normei în vigoare este standardizată, repetitivă; numai °Perele epigonice se apropie de această limită. în timp ce^ o operă [de] artă autentică este non-repetitivă" (1936b, 32; 37). încălcate c°ntinuu, normele estetice există într-o permanentă stare de flux 5* de schimbare. Până la urmă se recunoaşte existenţa unei

diferenţe fundamentale între istoria *limbii* şi evoluţia artei: ‚jn timp ce [...] normele lingvistice se schimbă efectiv, <jar imperceptibil, transformările normelor estetice se petrec manif est şi cuprind un spaţiu amplu" (1936b, 30: 32). Este limpede că. la o examinare mai atentă, analogia dintre *limbă* şi codul literar devine destul de suspectă. Interpretarea saussu-riană a normelor literare nu oferă o explicaţie satisfăcătoare pentru restricţiOe supraindividuale impuse creativităţii poetice. Conceptul de cod literar rămâne neelucidat în semiotica Şcolii de la Praga is

4. Referinţa poetică (ficţională)

Relaţia dintre semne şi „lume" - relaţia referenţială - este una din problemele de bază ale semioticii. în lingvistica Şcolii de la Praga, datorită orientării sale saussuriene. relaţia referenţială a fost" lăsată deoparte: semantica pragheză s-a concentrat asupra legăturii imanente dintre *signiftant* şi *signifie* (vezi cap 5, sec. 2). însă în domeniul esteticii şi poeticii, problema referinţei - una din temele poeticii - nu putea fi ignorată. Cele mai interesante afirmaţii din semantica referinţei poetice a Şcolii de la Praga au fost făcute în tipologia comparativă a sistemelor semiotice (Jakobson) şi în semantica contrastivă a limbajului poetic şi non-poetic (Mukafovsky).

Jakobson a observat că relaţia referenţială constituie una din proprietăţile diferenţiatoare ale semnelor vizuale şi auditive. El a fost izbit de faptul că mulţi oameni reacţionează violent la picturile abstracte, non-reprezentative. cu toate că, de exemplu, problema reprezentării nu apare aproape niciodată în legătură cu muzica: ..în istoria lumii, de puţine ori oamenii s-au întristat şi s-au întrebat: «Ce aspect al realităţii reprezintă oare cutare sau cutare sonată de Mozart sau de Chopin?» [...] Problema *mimesis-ulu}-*[a] imitaţiei, a reprezentării obiective pare majorităţii oamenilor destul de firească şi chiar obligatorie pentru domeniul picturii S[1] al sculpturii" (1967. 467). Jakobson răspunde la această întreba^ arătând că între semnele auditive şi cele vizuale există un *ţ°? *taS* tipologic. în timp ce semnele vizuale au o tendinţă puternică de

jj ..reificate". adică de a fi interpretate ca reprezentări ale lucrurilor şi fiinţelor, semnele auditive sunt sisteme „artificiale". n0n-reprezentaţionale (1967, 469, 470).

în muzică, absența referinței ar putea fi explicată pe baza celor spuse mai înainte. Cu toate acestea, literatura nu poate fi pusă la un loc cu muzica atunci când este vorba de problema podului de semnificare. Spre deosebire de muzică, limba este un sistem semiotic care exprimă sensuri identificabile şi, prin urmare. arta limbajului va avea nevoie în mod special de inteipretare semantică. Mukafovsky a căutat să înfrunte această problemă şi. cu timpul, a acceptat conceptul de referință poetică, pe care însă l-a exilat la marginea poeticii. Vom comenta pe scurt lupta pe care a purtat-o cu această problemă.

în teoria lui Mukafovsky. referința nu lipseşte din textele literare: mai curând, se poate vorbi de o dublă referință, una particulară şi alta universală: „Opera de artă ca semn este fundamentată pe o tensiune dialectică între două tipuri de legături cu realitatea: o legătură cu realitatea concretă la care se face referire direct şi o legătură cu realitatea în general" (1947. 1:35-36). Referința particulară pe care semnul literar o are în comun cu semnul verbal neliterar (limba obişnuită) este limitată la genurile literare „tematice". în special la narațiuni; numai textele de acest gen se referă la „o realitate precisă, de exemplu, la un eveniment concret, la un anumit personaj etc." (1936a. 87; 86).

Acest comentariu scurt epuizează semantica referinței particulare a lui Mukafovsky. Cât priveşte referința universală, el este mai puțin laconic. însă mai vag. într-o formulare generală de mai târziu. Mukafovsky arată că „textul nu «înseamnă» acea realitate care înglobează tema ei imediată, ci mulțimea tuturor Calităților, universul ca întreg, sau - mai exact - întreaga expertă existențială a autorului sau a receptorului" (1940b. 1:82; 6). n comentariile anterioare, referința universală părea a avea carac-erul unei categorii ideologice: „realitatea infinită" la care se *■ erâ operele de artă este „întregul context al aşa-numitelor feno-eme sociale - de exemplu, filosofia, politica, religia, economia r> ■ (1935a. 86; 84). Până la urmă s-a dovedit că încercările Petate ale lui Mukafovsky de a delimita conceptul de ..referință versală" nu s-au soldat cu succesul dorit: ideea a rămas prea a- nedefinită şi nu a fost introdusă într-un cadru teoretic.[20]

O dată ce a asociat limba genurilor literare „tematice" limba comună pe considerentul referinței particulare. Mukafovsif[11-]nu a putut ignora problema (aptă de a genera separări) a fict: ^ nalității. El a ținut cont de această particularitate, dar a continu° să atribuie limbajului poetic o proprietate pur negativă: sn!! deosebire de referința limbajului obişnuit. în limbajul referința „nu are vreo valoare existențială chiar dacă opera sau postulează ceva" (1936a. 87; 86). Cu alte Mukafovsky nu acceptă conceptul de existență ficțională; el pinge ca „subiectivism estetic" concepția despre artă ca o „creație suverană a unei realități inexistente până atunci" (1936b. 46, 74)

în acest punct, în semantica poetică a lui Mukafovsky se poate descoperi o influență fregeană. Paralelismul dintre concepțiile lui Mukafovsky şi Frege devine izbitor, mai ales, dacă luăm în considerare poziția poeticianului praghez referitoare k problema adevărului în limbajul poetic. într-o afirmație categorică lansată cu ironie în contextul unei critici a „universalismului" logic, Mukafovsky a negat valoarea de adevăr a textelor poetice: „în poezie, acolo unde prevalează funcția estetică, problema adevărului nu are nici un sens" (1940b, 1:82: 6.). Este demn de remarcat faptul că motivul pentru care Mukafovsky a abrogat problema valorii de adevăr în domeniul limbajului poetic este identic cu cel al lui Frege: presiunea funcției estetice (vezi cap. 4. sec. 2).[21]

Aşa cum ne-am aşteptat, semantica limbajului poetic elaborată de Mukafovsky este detaliată în cadrul contrastiv creat de poetica Şcolii de la Praga. în domeniul limbajului (limbajelor) comu-nicativ(e) problema adevărului apare inevitabil: „Receptarea unui enunț" [în limbajul comunicativ] este permanent însoțită de întrebarea dacă ceea ce vorbitorul spune s-a petrecut cu adevărat" Receptorul se va întreba dacă enunțul este un adevăr sau este o minciună, o mistificare, ori o „ficțiune pură" (1936b, 45: 72). Spre deosebire de aceasta. în domeniul limbajului poetic conceptele de iluzie, minciună, simulare şi aşa mai departe nu sunt aplicabile-deoarece toate presupun stabilirea valorii de adevăr. Teoriile estetice care interpretează arta ca iluzie (Lange) sau ca mistificare (Paulhan) transferă către semantica artei categorii ce sunt adecvate doar în afara artei şi literaturii. Condițiile de adevăr specific limbajului poetic nu oblitereaază distincția dintre c „reale" - evenimente narate care se bazează pe acțiuni ce

tj-ecut în realitate - şi evenimente „ficționale" - invențiile auto-?ului- în textele literare o astfel de distincție este relevantă în mă-

ura în care devine o ..componentă importantă a structurii operei poetice" (1936b, 45; 72: cf. Winner 1978, 446). Cu alte cuvinte, în ^ereologia lui Mukafovsky opoziția dintre entitățile literare reale" şi cele „ficționale" este de natură semantică.

Atât punctele forte cât şi cele slabe ale semanticii şcolii literare pragheze apar aici cu destulă claritate. Prin semantizarea modelului mereologic al poeticii, membrii Cercului de la Praga au putut să lanseze, după cum am arătat în partea a doua a acestui capitol, un studiu amănunțit al structurilor semantice şi tematice ale literaturii. Dar dominația semanticii saussuriene non-referențiale i-a împiedicat să evalueze importanța relației referențiale care leagă literatura de lume. Mukafovsky a enunțat idei contradictorii despre referința poetică şi. în cele din urma, a lăsat semnul estetic să „plutească", „aproape fără nici un contact direct cu lucrul sau evenimentul pe care

îl reprezintă" (1942b, 57; 21). Fără o teorie a referinţei poetice, preocupare centrală a semanticii literare, problema ficţionalităţii nu putea fi studiată adecvat[22] Sistemul teoretic al poeticii semiotice a rămas, prin urmare, cu o lacună considerabilă.

5. Transducţia literară

Până acum am descris comunicarea literară după modelul actului de vorbire individual, delimitat, prezentând-o drept producerea unui „mesaj" specific (textul literar) şi transmiterea acestuia de la autor la subiectul receptor. Actul comunicativ este realizat atunci când „mesajul" este acceptat şi interpretat de un cititor. Totuşi, este evident că un astfel de „circuit închis" nu reprezintă procesul de comunicare literară într-un mod adecvat Textele literare transcend în mod curent limitele actelor de vorbire individuale şi intră în *lanţuri de transmitere* complexe. Nu trebuie însă negat faptul că şi textele şi discursurile non-literare pot să circule ca ..vorbire indirectă" în lanţuri de transmitere mai lungi Sau mai scurte. Pentru a supravieţui, textelor literare le este

necesară transmiterea permanentă: textele literare există în calitate de obiecte estetice numai atâta vreme cât sunt prelucrate activ prin circulaţie. De vreme ce această prelucrare conferă transformări mai mult sau mai puţin semnificative ale textelor, propun sintagma de .,transducţie literară" ca termen general al acestor procese.[23]

Problema comunicării literare în lanţuri de transmitere a fOst formulată în ultima perioadă a poeticii Şcolii de la Praga şi a devenit una din moştenirile sale vitale. Ea se înscrie pe aceeaşi direcţie cu *Rezeptionsăsihetik,* cu hermeneutica şi cu alte teorii ale prelucrării textelor literare (Wienold 1972; 1980) şi ale intertextualităţii (transtextualităţii) (Genette 1982) care au apărut în perioada postbelică. Din acest motiv, discuţia noastră despre teoria cehă a transducţiei literare nu poate fi redusă la perioada ..clasică" a Şcolii de la Praga

O condiţie preliminară necesară transducţiei literare se află ascunsă în proprietatea pe care textele literare o au în comun cu orice ..mesaje" scrise: „succesiunea emiţător-mesaj-receptor [este]... *scindată în două segmente aproape autonome,* mai întâi emiţător-mesaj, apoi mesaj-receptor" (Segre 1973, 74-75; s.a). în domeniul literaturii, ..circuitul întrerupt" creează condiţiile unei distanţări nelimitate în timp (istorie). în spaţiu sau în cultură, între autor şi receptorii săi actuali sau potenţiali. Distanţa variabilă are ca urmare apariţia unor indeterminări semantice substanţiale, a unor tensiuni şi discordanţe. Prin urmare, prelucrarea textelor literare este mai mult decât o pasivă „decodificare"; ea este o *reprelucrare activă* a unui „mesaj" asupra căruia sursa de emitere nu mai are nici un control.

în cazul cel mai obişnuit, prelucrarea unui text literar de către un receptor ia forma unei lecturi în tăcere. O astfel de receptare închide circuitul comunicării literare. Dacă receptorul textului original formulează rezultatul prelucrării sale într-un nou text (oral sau scris), este iniţiată transducţia literară: un text nou. o transformare a originalului este trimisă către noi receptori potenţiali.[24]

Teoria transducţiei literare este înglobată în poetica semiotica prin două din aspectele sale esenţiale:

a Opera literară ce traversează în repetate rânduri etapele de transmitere, receptare, stocare, recuperare, reprelucrare ş.a.m.d- nU este un ..monument" împietrit, ci un obiect semiotic ,.viu". între

eţea de transducţie complexă şi într-o succesiune nelimitată de receptori activi, potenţialităţile sale formale, semantice şi estetice sunt actualizate şi redescoperite. Opoziţia dintre structura sincronică a operei şi existenţa ei diacronică, ce a încurcat atât de mult poetica presemiotică, este neutralizată.

b. De la începuturile sale, teoria transducţiei literare a fost concepută ca o prelungire naturală a poeticii structurale. Pionierul în acest domeniu, Jifi *Lev$,* a afirmat explicit respectiva legătură: accentul „eidocentric" al poeticii moderne nu a fost altceva decât o restricţie intenţională epistemologică; „dezvoltarea metodolo-crjcă a analizei structurale oferă în prezent posibilitatea să facem cel puţin un pas «înapoi faţă de operă» şi un pas «înaintea ei». în acest mod, începi să acumulezi suficiente cunoştinţe despre dinamica procesului literar" (1966. 72; cf. Prochăzka 1982. 223),[25]

într-o concepţie vastă, transducţia literară cuprinde fenomene diverse, cum ar fi tradiţia literară, intertextualitatea. influenţa şi transferul intercultural. Activităţile de transducţie cuprind şi introducerea unui text literar (sau a unei părţi a sale) într-un alt text, transformarea unui gen literar în altul (roman în piesă, scenariu de film, libret ş.a..m.d.), traducerea în limbi străine, critică, teorie şi istorie literară, educaţie literară şi altele. Prin aceste canale diferite de transducţie textul se transformă, de la *citate* preluate identic, până la *texte metateoretice* substanţial diferite. Mă voi opri asupra a două feluri de transducţie literară care au cunoscut un mod de abordare fertil în tradiţia Şcolii de la Praga, şi anume *receptarea critică* şi *adaptarea literară.*

A. Receptarea critică

Este un fapt cunoscut (Striedter 1976) că fundamentele teoriei receptării operelor literare au fost puse de Felix Vodicka Având în vedere diversitatea derutantă care domneşte azi în studiul receptării, Jtrebui reliefată premiza semiotică de la care porneşte Vodicka: "u"operă literară este înţeleasă ca un semn estetic destinat Publicului. De aceea, nu trebuie să uităm nici existenţa operei, nici

Ceptarea ei: trebuie să ținem cont că o operă literară este

percepută, interpretată şi evaluată estetic de cititorii săi" (1942,34 197). Teoria receptării lui Vodicka se dezvoltă din teza semiotj -' potrivit căreia publicul cititor nu este o constantă, ci o variaki? istorică; atitudinea lui față de literatură se schimbă în permanenți depinzând de „contextul" variabil în care are loc receptarea

Vodicka pune abordarea semiotică în opoziție cu două alternativ existente la acea dată: mai întâi, el se arată nemulțumit de metod tradițională a colecționării „ecourilor" produse de operele literare, cț ia în calcul doar reputația şi influența unei opere literare într-o cultul In al doilea rând, el își diferențiază cu grijă poziția sa de fenomenologia lui Roman Ingarden. Vodicka a împrumutat termenul lui Ingarden de „concretizare", dar i-a atribuit un sens diferit definindu-l ca „o reflectare a unei opere în conştiința acelor indivizi pentru care opera este un obiect estetic" (1941, 199; 110). Vodicka nu are nevoie să descentreze textul literar, greşeală spre care teoria receptării poate fi uşor împinsă. Receptarea este dinamică mai ales pentru că ținta ei este o operă de artă: „Opera de artă etalează proprietățile unei structuri şi este un ansamblu de semne, dar claritatea comunicațională a acestor semne este atât de mult perturbată de funcția estetică încât ele pot evoca multe asociații semantice diferite. Prin urmare, se poate admite în general că opera receptată permite mai multe interpretări semantice şi estetice" (1941, 198; 109).

Afirmațiile lui Vodicka nu lasă nici o îndoială că o abordare semiotică în problema receptării este, din punct de vedere teoretic şi metodologic, diferită de corespondentul său fenomenologic.[26] Dacă textul literar este interpretat ca un semn. atunci necesitatea receptării sale de către cititori reprezintă o teză teoretică banali Pentru Vodicka, studiul receptării este o parte din istoria literară, un studiu empiric al destinelor operelor literare atestat în concretizări *înregistrate* (jurnale, memorii, scrisori, cronici literare, eseuri etc.) (1941. 199; III).

Vodicka a realizat propriul său studiu de receptare, destina' reintrepretărilor şi reevaluărilor succesive ale operelor poetului ceh din secolul al XlX-lea, Jan Neruda, concentrându-se exclusiv pe receptările critice. Textele critice se bucură de un interes special, deoarece criticii „fixează actualizările operelor literare" în concordanță cu „necesitățile literare contemporane": actualizării lor sunt reprezentative pentru o anumită perioadă istorică de

le

eCeptare (1941, 200; 112).[27] De regulă, textele critice r mulează pe cele următoare, astfel încât o tradiție a receptării Mitice a operei literare - „istoria ei critică" după cum o numeşte palph Cohen (1964, 10) - prinde contur.

Vodicka şi-a dezvoltat teoria receptării pornind de la premisa că operă literară este un „semn estetic". El încheie cu pertinenta observație că. la o examinare amănunțită, receptarea însăşi se arată a fi un proces estetic: „După cum în limbajul poetic procedeele stereo-tipizate îşi pierd eficacitatea, ceea ce motivează căutarea unor procedee noi, actuale din punct de vedere estetic, tot astfel o nouă actualizare a unei opere sau a unui autor îşi face apariția nu numai datorită schimbării normelor literare, ci şi deoarece manifestări mai vechi nu mai au puterea de a convinge din cauza unei neîntrerupte repetiții O nouă actualizare înseamnă de fiecare dată o regenerare a operei; opera este introdusă în literatură cu o înfățişare proaspătă. în vreme ce faptul că o veche manifestare este repetată (în şcoli, de pildă), fără ca altele noi să apară, poate fi un semn că opera a încetat să mai existe ca parte vie a literaturii" (1941. 216; 128).[28] Prin această analogie extraordinară. VodicTca reafirmă cu putere principiul unificator al poeticii semiotice pragheze: toate fenomenele literare, de la cele mai fine procedee poetice până la transducția literară care se întinde pe secole, sunt integrate în marele proiect al activității estetice umane.

B. Adaptarea literară

Textele produse de activitatea receptării critice sunt metatexte, cu alte cuvinte sunt texte neliterare *despre* texte literare. Alte 'zvoare pentru metatexte sunt diversele moduri de transducție l'terară de felul poeticii, teoriei literare, istoriei literare, educației '■terare etc. Principalele canale de transducție sunt, totuşi, acele J'Puri active de prelucrare prin care un text *literar* este transformat jntr-un alt text *literar.* Voi utiliza termenul general de „adaptare literară" pentru aceste moduri. Citarea şi aluzia, imitația, rescrie-rea într-un gen literar diferit, traducerea, parodierea, plagierea şi

alte filiere de intertextualitate literară sunt activități de adaptare Adaptarea este principalul purtător al tradiției literare şi un catalizator al evoluției literaturii.[29]

Cel mai instructiv tip de adaptare este traducerea literară Astfel, faptul că Levy şi-a formulat ideea transducției literare în cursul cercetării despre teoria traducerii nu mai apare surprinzător. El şi-a dat seama că traducerea este un act de comunicare, dar care nu poate fi explicat prin modelul biihlerian al actului de vorbire „închis". Activitatea de traducere creează în mod necesar ..un lanț complex de comunicare literară. în care rezultatul unui mesaj devine punctul de plecare al altui mesaj" (1963, 37). Schema actului lui Levy de traducere (pe care o prezint într-o formă simplificată) este o reprezentare a segmentului elementar din lanțul de transducție:

To Tt

Emițător 1 —> Receptor 1 / Emițător 2 —> Receptor 2 Autor Traducător Cititor străin

Autorul produce textul original (To), traducătorul joacă rolul receptorului, pentru ca apoi sa devină emițătorul textului-țintă (traducerea) (Tt), transmis unor receptori potențiali, care citesc într-o limbă diferită de cea a autorului. Textul-țintă este în acelaşi timp echivalent cu - şi diferit de -, textul original. Această ..diferență în echivalență"[30] trasează limitele teoretice şi serveşte drept criteriu al practicii traducerii.

Inspirându-se din ideea lui Levy, un grup de cercetători slovaci a extins studiul adaptării literare dincolo de traducere şi a *stabilit diversele ei tipuri?*[1] Ei au introdus o fină distincție terminologică între original, „textul primar" („prototextul") 5' transformările sale - „textul secundar" („metatextul"). Diferențierea lor. între adaptări „afirmative" şi adaptări „polemice (Popovic 1976, 229-230; Popovic 1980, 78-79) este deosebit * importantă, deoarece introduce în teorie factorul axiologic care este deosebit de implicat în procesul de transducție. Momen'"' axiologic este cel care face din adaptarea literară atât păstrătoarea tradiției, cât şi principalul element care declanşează schimbarea [1[1]

literatură. Teoria transducției literare reprezintă punctul culminant 31 semioticii comunicării literare. Ea deschide largi perspective deopotrivă pentru poetica teoretică şi pentru cea empirică, prin ,ntegrarea activităților variate ale culturii literare într-un singur jnodel complex. Deoarece am ajuns la acest nivel înalt, putem examina unele trăsături ale perioadei „clasice" a şcolii de la praga. care ne apar acum cu mai multă claritate. Voi indica doar jouă din aceste trăsături:

a. In domeniul pur teoretic, putem să discutăm una din dihoto- ;niile originale ale esteticii semiotice prezeentată de Mukarovsky pe are am evitat-o până acum Este vorba de opoziția dintre „operă- hicru" şi „obiect estetic". „Opera-lucru" - potrivit lui Mukafovsk}' -. funcționează doar ca simbol exterior (ca semnificam sau, dacă irosim termenul lui Saussure, ca *signifiant)";* opera-lucru „reprezintă pera de artă în lumea senzorială şi este accesibilă percepției oricui liră nici o restricție". „Obiectul estetic" reprezintă „semnificația ei [a perei-lucru] în conştiința colectivă: ea cuprinde ceea ce au în comun ■ările de conştiință subiective evocate de către opera-lucru indivizilor mei anumite colectivități" (1936a. 85: 83).

Deşi foloseşte terminologia saussuriană. Mukarovsky se depărează de semiotica lui Saussure prin faptul că expulzează *inifiant-\A* şi *signifie'-ul* în două domenii diferite (lumea senzorială conştiința colectivă), oferindu-le astfel posibilitatea să existe independent Să ne amintim că. pentru Saussure, „ambele laturi ale semnului sunt în egală măsură de natură psihologică" (1916. 32; 15) şi că „o entitate lingvistică există numai prin asocierea unui *signifiant* şi a unui *signifie"* (1916, 144; 102-l03; cf. 157; 11).

Ce l-a determinat pe Mukarovsky să reinterpreteze dihotomia saussuriană? Primul lucru care l-a pus pe gînduri a fost faptul că [0] operă literară „îşi schimbă complet aparența şi structura internă [a]unci când este transpusă în alt timp şi spațiu; astfel de schimbări , "[ev]in palpabile dacă, de exemplu, comparăm mai multe traduceri [co]nsecutive ale aceleiaşi opere poetice". Datorită acestor [ra]nsformări, argumentează Mukarovsky. „opera de artă nu poate [11] redusă la opera-lucru" (1936a 85: 83). El a sacrificat unitatea [er]nnului literar pentru a putea cuprinde „echivalența în diferență" [a]cestuia: explicația cealaltă, referitoare la ideea transducției

literare, nu face parte din sistemul său teoretic. Aceasta din ar fi putut explica tulburătoarele transformări care au loc ț n semnul literar fără ca unitatea acestuia să se distrugă. Fiecare acț de transducție afectează ambele „laturi" ale semnului-text: un text prim *in toto* este transformat într-un text secund *in toto,* ceea ce înseamnă că devine un nou text. cu propriul său semnificant şi semnificat Teoria transducției are meritul de a putea păstra identitatea textului prim şi de a asigura un statut semiotic complet textului secund.[33]

b. Şcoala de la Praga a plasat *poetica aplicată* într-o poziție proeminentă în interiorul culturii literare. Poetica aplicată a şcolii pragheze nu a avut aceleaşi aspirații cu poeticile din trecut, ea nu a încercat să dea sfaturi dramaturgilor despre cum să scrie tragedii de succes şi nu a prescris poeților reguli despre cum să facă „imitațiile credibile". Strădaniile membrilor Cercului lingvistic de la Praga demonstrează că dispariția poeticii normative nu înseamnă neapărat renunțarea la țelurile practice ale poeticii. Membrii cercului au participat activ la viața culturală a Cehoslovaciei interbelice contribuind în mare măsură la standardul ei ridicat Principiile lor teoretice şi analizele operelor celor mai renumiți prozatori, poeți, dramaturgi, pictori şi regizori de film cehi contemporani au fost diseminate în cărți de popularizare. în reviste, la emisiuni de radio şi pe alte canale mass-media, devenind cunoscute într-o mare măsură. Cercul lingvistic de la Praga a fost un forum de activități şi de dezbateri care a influențat puternic dezvoltarea culturii cehe moderne.

Cercetătorii postbelici ai transducției literare au continuat tradiția şcolii de la Praga Ideile lor teoretice au apărut din studii empirice asupra culturii literare şi, apoi, şi-au aflat un număr important de aplicații practice: în critica

traducerilor. în dezvoltarea programei de studii literare, în alcătuirea planului muzeelor de literatură şi alte domenii. Marele principiu al „ştiinţei productive" din poetică - legătura dintre teorie şi practică - este susţinut de poetica semiotică contemporană.

Semiotica comunicării literare este un proiect care unifică într-un cadru teoretic coerent temele perene ale poeticii, de la proprietăţile ..intrinseci" ale operelor literare şi de la limbajul

poetic, până la legăturile „extrinseci" ale literaturii cu producătorii jgi. cu receptorii şi cu lumea Având în vedere varietatea şt dificultăţile acestor probleme, ideile semioticienilor Şcolii de la praga nu pot fi imuabile şi definitiv încheiate. Mai curând, se poate vorbi de meritul de a fi făcut prima încercare de elaborare sistematică a poeticii semiotice. Ei au trasat un pod care leagă trecutul poeticii de viitorul ei.

NOTE

Capitolul 1

1. O extrem de instructivă privire generală asupra cercetărilor filologice erudite din perioada premodernă, incluzând şi ramura arabă de cercetare, se poate găsi la Diiring 1968.
2. După cum a observat Veatch, „ironia" care înconjoară interesul acordat astăzi lui Aristotel se datorează faptului că „apariţia aşa-numi-telor ştiinţe şi filosofii moderne [cât şi a poeticii moderne] a fost asociată la început - bineînţeles, în gândirea unor oameni ca Galileo şi Descartes - cu o repudiere netă a lui Aristotel" (1974, 4).
3. Frye a sesizat următoarea distincţie: *Poetica* lui Aristotel se bazează pe ideea că „există o structură total inteligiblă a cunoaşterii poeziei ce nu este poezia însăşi sau experienţa ei" (1957, 14: vezi şi Schaper 1968, 58).
4. O diferenţiere clară între „ştiinţa productivă" şi „artă" nu este unanim acceptată. Aristotel însuşi a alimentat această confuzie, ca dovadă că uneori consideră termenii „ştiinţă" *{episteme)* şi „artă" *(techne)* substituibili atunci cînd se referă la „ştiinţele productive" (vezi Robin 1944, 31), în timp ce în alte contexte îi diferenţiază, ca în renumitul pasaj din *EN* 1139b. McKeon, urmându-l pe Aristotel şi, pn" urmare, preluându-i această ezitare, nu poate evita o poziţie inerent contradictorie. Pe de o parte, el afirmă că ştiinţele productive „sunt destinate realizării lucrurilor artificiale", dar pe de altă parte susţine ideea că „ele sunt asemenea ştiinţelor teoretice, deoarece au ca °b'^j [...] lucrurile artificale produse de arte" (1941, xxii, xxix). în ^ asemănător, Olson identifică „ştiinţa productivă" cu „arta" şi define$.te „cunoaşterea ştiinţifică a tipului productiv" ca fiind „raţiunea de a fi a artei sau a producerii" (1965, 178, 180, 186). Atkins diferenţiază, *>r totodată grupează laolaltă „ştiinţa productivă" şi „arta": „în vreme <* ştiinţele teoretice au ca ţintă numai cunoaşterea şi contempli

cunoaşterii, obiectivul final al ştiinţelor productive şi practice a fost punerea în aplicare a cunoaşterii pentru atingerea unui scop precis. Prin urmare, ştiinţele practice vizează cunoaşterea pentru a influenţa comportamentul, ştiinţele productive au în vedere cunoaşterea pentru a face obiecte folositoare şi frumoase" (1934, 1:73). Recent, Granger a pledat pentru separarea clară între „ştiinţa productivă" şi „artă": „Ştiinţele productive şi practice rămîn *ştiinţe* şi, prin urmare, vizează exclusiv cunoaşterea. Ele se deosebesc de ştiinţele teoretice numai în ceea ce priveşte *natura obiectelor* pe care le explorează [...] Prin *technai,* ele constituie un nivel intermediar între ştiinţa productivă *{episteme poietike)* şi operaţiile efective. în termeni mai exacţi, ele reprezintă *cunoaşterea aplicată [...]* Un artist sau un practician este exact acea persoană care are control atît asupra cunoaşterii productive cît şi asupra artei aplicării ei" (1976, 252, 338, 343). Diferenţa dintre producere şi teoria ei a fost reafirmată de Edel: în toate trei domeniile cunoaşterii „Aristotel se ocupă de ştiinţe sau de părţi ale cunoaşterii şi experienţei *Etica* şi *politica* sunt, într-un sens larg, studii teoretice relevante pentru organizarea existenţei. Astfel, şi operele dedicate *poiesis-ului* sunt studii teoretice sau reprezintă ştiinţe relevante pentru producere" (1982, 337).

5. Pentru a nu avea nici un dubiu asupra scopului metodei ştiinţifice, Aristotel dă o definiţie explicită obiectului ei: „Numesc «universal» un atribut care aparţine oricărui subiect în sine şi întrucât este ceea ce este; de unde urmează clar că toţi universalii sunt legaţi cu necesitate de subiectele lor." *(APst* I, 4, 73b). S-a emis ipoteza (Berka 1983, 77) că în afara regularităţilor validate prin necesitate, Aristotel a prevăzut pentru ştiinţă un domeniu mai larg şi anume acela al regularităţilor care sunt adevărate doar pentru majoritatea cazurilor. Această interpretare convine ştiinţelor empirice.
6. O descriere mai detaliată a conceptului aristotelic de demonstraţie poate fi găsită la Scholz 1975; vezi şi Matthen 1987, l-5.
7. Poziţia centrală pe care o are această analiză în fragmentul care s-a păstrat din *Poetica* a fost îndeobşte recunoscută (vezi mai ales o sugestivă schemă a compoziţiei tratatului la Dupont-Roc şi Lallot 1980, !6). Acest lucru apare şi mai evident dacă ţinem cont de faptul că modelul tragediei a fost adoptat pentru genul epic şi, probabil, pentru comedie (vezi Janko 1984).
8. Else are acelaşi punct de vedere: „Cele şase «părţi» ale tragediei sunt garantate din punct de vedere deductiv datorită accepţiunii tragediei Ca gen dramatic" (1957, 233). încercarea impresionantă a lui Battin de a demonstra că la definiţia tragediei s-a ajuns prin diviziune *(diairesis)* duce, în mod paradoxal la îndoieli în legătură cu eficacitatea acestei oietode: „Definiţia obţinută prin metoda diairetică este inadecvată". Concluzia lui Battin este

că, după acest eşec, Aristotel „va respinge

d
metoda profesorilor săi" (1974-75, 301). Indiferent care este păr noastră despre interpretarea lui Battin, trebuie să menţionăm reconstrucţia pe care o face modelului derivaţional al lui Aristotel opreşte la definiţia tragediei, cu alte cuvinte, la punctul u desfăşurarea modelului de abia începe.

9. Trebuie să includem cel de-al patrulea aspect - funcţia - jj definiţia *mimesis-ului,* deşi ea nu este menţionată în enumerarea iniţia]» (dată în cap. I, 1447a). în alt context, funcţia este explicit menţionata şi caracterizată ca fiind „plăcerea pe care o dau imitaţiile" (cap. fy 1448b). Dacă acceptăm „funcţia" în modelul artelor mimetice, puteni explica includerea *catharsis-ului* în definiţia tragediei drept o condiţie a acesteia (vezi Golden şi Hardison 1968, 115). Altfel, introducerea *catharsis-ului* în procedeul derivaţional al lui Aristotel ar apărea ca o anomalie (vezi Battin 1974-75, 300-301).

10. Mă gândesc la un silogism de forma următoare: (1) Toate artele mimetice prezintă aspectele *a, b, c, d.* (2) *Poiesis-ul* tragic este o artă mimetică. (3) *Poiesis-ul* tragic are aspectele *a, b, c, d,.* Apariţia în definiţia tragediei a termenului „acţiune" în loc de „oameni de acţiune", cum era de aşteptat va fi explicată mai tîrziu (sec. 1.5). Yanal (1982) nu a observat inconsistenţa care se produce deoarece a neglijat structura generală a modelului lui Aristotel.

11. Dezvoltarea modelului mereologic în poetică a fost împiedicată de progresul lent al mereologiei generale. însuşi termenul în sine nu a fost prea popular. Cel mai adesea s-au preferat perifraze de tipul „modelul (teoria) parte-întreg". Abia în secolul XX mereologia a fost recunoscută ca o teorie formală a întregurilor şi părţilor în cadrul logicii şi filosofiei, în special în operele lui Les'niewski, Husserl şi Whitehead Alte informaţii despre accepţiunile curente ale teoriei se pot găsi la Rescher 1955; Lerner, ed. 1963; Grossmann 1975; Girill 1976; Smith şi Mulligan 1982; Simons 1982.

12. Postulatul non-aditi vi taţii şi conceptul proprietăţilor emergente pot fi explicate analizând deosebirile dintre totalităţile simple şi cele structurate. într-o totalitate simplă „proprietatea întregului este o funcţie aditivă proprietăţilor părţilor". într-o totalitate structurată, „proprietatea întregului este produsă de proprietăţile părţilor, dar, calitativ, nu este similară acestora". Cu alte cuvinte, totalităţile structurate „au proprietăţi care nu sunt proprietăţi ale indivizilor a căror totalitate sunt [...] Celulele individuale nu pot să gândească sau să vorbească, dar totalitatea lor, care este o fiinţă umană, poate" (Harre 1972, 164, 145).
>

13. Această evaluare a modelului lui Aristotel nu contrazic* observaţia lui Ricoeur că toate conceptele *Poeticii* au „caracte^ operaţional" (1983, 57). Trebuie doar să nu uităm că „arta compoziţiei'! pe care aceste concepte o descriu, produce mai curând un gen dec»

opere
poetice individuale. O proprietate fundamentală a poeticii este aceea că seturile categoriale ale modelelor sale sunt •oinp[lete] ?i exhaustive. Manifestările particulare ale structurii abstracte mit de regulă „incomplete", ceea ce înseamnă că ele nu angrenează oate categoriile modelului

14. Rolul „analogiei organice" în mereologia poeticii lui Aristotel a f$_{os}$t arătat de Edel: „în majoritatea cazurilor, părţile [tragediei] sunt u-atate aproximativ în acelaşi spirit în care lucrările de biologie jnalizează funcţionarea inter-relaţionată a organelor sau a părţilor $_{cor}$pului animalelor faţă de organismul ca întreg" (1982, 353).

15. După cum a notat Thompson, termenul „exemplu" este în fond $_{UD}$ element de mare flexibilitate" (1975, 94), iar Aristotel îl foloseşte lentru a denumi lucruri diferite. în *Retorica,* exemplificarea este tratată a un argument retoric special *{Ret.* 1357b, 1393a, b). în *Poetica,*
exemplificarea este mai curând o unealtă metodologică decât o formă de ationament

16. Este interesant de observat că modelele categoriilor de arte :tiimetice (cap. l-3) sunt, de regulă, artişti şi poeţi *(operele* lor), iar nu ucrări de artă individuale.

17. Unii dintre comentatorii *Poeticii* au exagerat caracterul ei didactic şi au prezentat-o ca pe un „manual practic" (Taylor 1919, 25-26; Vandali 1960, 272). Această etichetare a fost respinsă de Tigerstedt, dar
ontraargumentul său nu este mai puţin unilateral: „Aristotel nu este interesat de viitorul literaturii. El nu scrie pentru viitorii poeţi posibili, ci ,ientru filosofii din vremea sa, din Peripatos" (1968, 601). Miller a adus in discuţie un important aspect indicând diferenţele fundamentale dintre tratatul lui Aristotel şi manualele de artă poetică care au existat până la el şi care^sunt menţionate de Platon (1975, 114).

18. în limba engleză, termenul de *critică literară* este ambigua Wellek a arătat că el poate fi utilizat într-un sens larg şi într-unui restrâns. în sens larg, „critica literară poate fi definită ca «discurs despre iiteratură»", cuprinzând „descrierea, analiza, interpretarea, precum şi waluarea". în sens restrâns - sensul predominant sau chiar singurul pe [c]are îl are în terminologia europeană continentală - „critica literară se pune abordării descriptive, interpretative şi istorice a literaturii, fiind strânsă la o critică evaluativă «judicioasă»" (1963, 21). Mai recent, jteardsley a deplâns utilizarea termenului în accepţia sa largă, deoarece ^Portante distincţii conceptuale devin astfel obscure. „Mi se pare ^zonabil - argumentează Beardsley - să concepem critica literară ca pe [0] [s]Pecie de critică în general", ca o activitate care „reclamă un anumit *y* de raţionament pentru a decide ce este mai bun sau mai puţin bun ""•"-un anumit spaţiu al alternativelor sau pentru a hotărî de ce un lucru [este] mai bun sau mai rău decât altul" (1981, 152-53). în mod evident,

concepţia despre critica literară ca activitate evaluativă, axiologi$_{c}$» concepţie care stă la baza distincţiei pe care o facem între poetică " critică - este bine stabilită. "

19. Prin aceşti parametri, Aristotel pare să fie adeptul idealului g^ al frumuseţii, sintetizat în canonul proporţiilor (vezi Finsler 1900 49 *J:* Else 1938; Stewart 1978).
20. Trebuie să amintim, alături de Ricceur, distincţia dintre ierarhi etică şi cea estetică la Aristotel: „în etică *(EN* 2, 1105a) subiectul precedă acţiunea în ordinea calităţilor modale. în poetică, alcătuirea unei acţiuni de către poet, domină calitatea etică a personajelor" (1983, 64-65).
21. Termenul de „tragedie ideală" aparţine lui Miller (1975, 121). {j viziunea lui Aristotel, istoria unei forme participă la dezvoltarea unui ideal, formă „completă" *(entelecheia),* dincolo de care progresul nu mai poate exista (vezi Wimsatt şi Brooks 1966, 28).
22. House ne dă informaţii asupra bogatelor lecturi ale lui Aristote] din poezia greacă în general şi, mai cu seamă, din tragedie (1961, 32).
23. Acum putem să ne explicăm misterioasa trecere de la „oameni în acţiune" din definiţia artelor mimetice la „o acţiune" în definiţia tragediei Pentru a impune dominaţia intrigii, Aristotel permite să se strecoare o inversare conceptuală în silogismul care leagă cele două definiţii. Se poate astfel înţelege de ce o normă preferenţială a intrigii poate fi derivată din definiţia tragediei, deoarece, prin schimbarea conceptelor, definiţia însăşi devine o normă preferenţială.
24. încă din primul paragraf, care rezumă obiectivele tratatului, se întrevede caracterul mixt al textului lui Aristotel: „Mi-e în gând să vorbesc despre poezie în sine şi despre felurile ei; despre puterea de înrâurire a fiecăruia din ele; despre chipul cum trebuie întocmită materia pentru ca plăsmuirea să fie frumoasă; din câte şi ce fel de părţi e alcătuită; aşijderi despre toate câte se leagă de o asemenea cercetare". (Cap I. 1447a; s.a.). Nu este de mirare că *Poetica* a fost citită fie ca o operă de critică, fie ca o lucrare de poetică, fie ca ambele. în opinia lui Butcher (1907), Aristotel este în mod exclusiv un critic. într-un mod similar, Abercrombie a caracterizat *Poetica* drept o „expunere de principii de critică literară" (1932, 65). Atkins, puţin iritat de raţionalismul strict al operei (pentru el, critica literară este „jocul minţii cu calităţile estetice ale literaturii"), recunoaşte totuşi că, „în istoria criticii, importanţa acesteia este de necontestat şi fundamentală" (1934, 1:119). AbrafflŞ merge exact în linia gândirii aristotelice atunci când atribuie unei „terorii estetice bune" sarcina „stabilirii principiilor care ne înarmează în vedere[2] justificării, ordonării, clarificării interpretării noastre şi a evaluăr» faptelor estetice înseşi" (1953, 4). Un prestigios grup de critici arner[1'] câni, care a alcătuit aşa-numita şcoală de la Chicago, a fost caracteriza' ca neo-aristotelic (vezi Crane, ed. 1957, iii). Pe de altă parte, sistem»
^jstot al lui Frye (1957), deşi poartă tradiţionala etichetă de critică", este de fapt, prin premisele sale epistemologice, o poetică. " 25- Else estimează la circa o zecime numărul total al tragediilor care ar corespunde structurii ideale a intrigii stabilite de
I
cceşti p
ijistoteL Şi mai redus este corpusul pe care Aristotel îşi întemeiază teoria sa epică: din acesta face parte „Homer şi numai Homer" (1957, (jO6). Preferinţele estetice ale lui Aristotel se văd clar în selecţia pe care $_0$ operează asupra operelor dramatice folosite ca exemple în argumentaţia sa. Potrivit statisticii lui Miller, în *Poetica* sunt citate în jur de şaizeci de opere tragice, Euripide este menţionat de douăzeci şi unu de ori, Sofocle de şaisprezece ori, Eschil numai de şapte ori, urmat de /vgathon (de cinci ori) şi de Theodectes (de trei ori) (1975, 121).
26. Trebuie să amintim că pentru Aristotel mitologia greacă este o naraţiune istorică.
27. O poetică receptivă la practica poetică oferă un fundament nou criticii: ea justifică normele *permisive.* Aceste norme sunt mai curând un catalizator decât un impediment pentru creativitatea poetică: „Nu în orice împrejurare trebuiesc dar căutate subiectele oferite de tradiţie, în jurul cărora se brodează de obicei tragediile" (Poet 9, 1451b).

Capitolul 2

1. Sorbom explică ontologia lui Platon în felul următor: „Afirmaţia că ierarhia ontologică a lui Platon are trei trepte a devenit un lucru acceptat de toată lumea: ideile platonice, fenomenele şi *mimemata* (faptul de a le face pe acestea din urmă să arate la fel cu primele). Cu toate acestea, probabil că este mai corect să afirmi că ierahia constă din idei platonice, fenomene şi din *eidola* (artistice)" (1966, 145). Pentru o prezentare echilibrată a viziunii lui Platon asupra poeziei vezi Finsler 1900, 215-44, iar pentru o abordare recentă, Redfield 1975, 45-52; Zimbrich 1984.
2. Sensul imprecis şi larg al conceptului de *mimesis* din *Poetica* lui Aristotel este scos la iveală cu totul accidental de Else, care ajunge la două interpretări incompatibile între ele. Pe de o parte, el pretinde că ^Aristotel a dezvoltat şi a schimbat semnificaţia conceptului, care iniţial msemna *copierea* fidelă a lucrurilor pre-existente, ca să-i acorde mai apoi sensul de *creaţie* de lucruri ce nu au existat niciodată sau a căror [ex]istenţă, dacă într-adevăr s-a produs, este accidentală, procesului poetic. Copierea se face după fapt; *mimesis-al* lui Aristotel creează faptul". Pe de [a"]ă parte, „conceptul de «creaţie», notează Else, este prea pretenţios şi implică prea multe sensuri. Aristotel este un grec pentru care creaţia [1Ils]eamnă *descoperire (euresis),* descoperirea unei relaţii autentice, care

deja există, într-o oarecare măsură, în alcătuirea lucrurilor" (1957, 335 320). Tot astfel, la Butcher (1902, 124, 138, 153) pot fi găsite interpret^ contradictorii, însă asemănătoare cu ale lui Else. Ricceur formule^ această contradicţie explicit, diferenţiind între *„mimesis* I" şi *,jnimesis* U" (în al său *,/nimesis* III" el se depărtează de Aristotel) (1983, 76, 85-l29-c£ Jenny 1984). Ricceur a mai observat, de asemenea, că *mimesis-ul* nu 5 fost un concept suficient clarificat în *Poetica:* „Noţiunea este definită numai conceptual şi doar în ceea ce priveşte una din accepţiunile sale, [, 1 imitaţia sau reprezentarea unei acţiuni" (1983, 33; cf. Neschke 1980, 76)
3. Necesitatea de a imita modele ale Antichităţii a precedat, iar mai târziu, a însoţit adeseori nevoia de imitare a realităţii.
4. în interpretarea normativă, *Poetica* a fost prezentată ca o sursă de reguli *universal valabile* şi *atemporale* ale activităţii poetice. Daca un poet urmează aceste reguli, se poate aştepta să ajungă fără greş l_a efectele dorite. Susţinătorul neoclasicismului

german, Johann Christoph Gottsched, şi-a exprimat această opinie cu o naivitate încîntătoare: „Pe vremea când aveam (în calitate de profesor de artă poetică) prelegeri publice despre poetica lui Aristotel, care a descoperit regulile principale ale tragediei, am vrut eu însumi să mă aventurez într-o încercare de a scrie o operă poetică tragică. Deja, înainte de aceasta, tradusesem în germană *Ifigenia* lui Racine [...] Totuşi, o simplă traducere nu putea fi o dovadă suficientă că am câştigat o cunoaştere a adevăratelor reguli ale scenei" *(Weltweisheit,* citat după Herrmann 1970, 139).
5. Nivelle 1960 este un studiu de istorie a *Naturnachahmung* în critica şi estetica germană.
6. Caracterul vag al conceptului de natură în neoclasicism a fost bine înfăţişat de Ker: „«Natură» este orice crede autorul că poate fi subsumat acestui concept; uneori prin «natură» se înţelege realitatea care este copiată de artist, dar cel mai adesea, ea reprezintă principiile raţiunii sănătoase în poezie, ca alteori să fie Idealul" (1926, xxiv-xxv). Lovejoy enumera optsprezece sensuri ale „Naturii" ca normă estetică şi nouăsprezece interpretări posibile ale criteriului „corespondenţei cu 1 natura" (1927, 69-77). „Relativitatea conceptului de naturaleţe" î»l doctrina neoclasicistă a fost, de asemenea, remarcat de Markwardl| (1970,2:31).
7. Printre operele mai recente, următoarele sunt în mod special I demne de atenţie: Cassirer 1951, 297-389; Abrams 1953; Wellek I955j voL I; Nivelle 1960; Foucault 1966; Markwardt 1970, 2:25-288; f Herrmann 1970; Cohen 1979; Engell 1981.
8. Abrams (1953) oferă cea mai profundă interpretare a ideilor I secolului al XVIII-lea cele care au uzurpat doctrina *mimesis-ului.* Cev*l mai devreme, Wellek a observat rolul important jucat de estetica muzici' I în acest proces: „Am putea chiar suspecta că muzica a fost arta care *
u cel mai mult vechea teorie a imitaţiei. în momentul în care
,-unenii au început să se gândească serios la muzică, ei şi-au dat seama ă teoria imitaţiei nu se susţine, deşi au încercat să o extindă, astfel încât sj includă ideea de imitaţie a pasiunilor" (1941, 51). Pentru un punct de vedere recent asupra acestei probleme, vezi Neubauer 1986.
9. Interpretări clare ale doctrinei lui Leibniz pot fi găsite la Russell ,937, 66-68, Mates 1968, Mates 1986, 69-83 şi Rescher 1974, 57-69.
ranspunerea conceptului de lumi posibile în estetică a fost un subiect ontroversat Walzel susţinea că doctrina lui Leibniz a fost răspunzătoare je „transformarea estetică" (1932, 39; cf. Blumenberg 1957, 28l-82), în timp ce Herrmann e de părere că în această transpunere conceptul este în mod inevitabil deformat (1970, 251). După părerea mea, aplicarea .lumilor posibile" la lumile imaginare ale artei şi literaturii dă naştere unor dificultăţi teoretice, datorate originilor metafizice (sau teologice) ale conceptului lui Leibniz (vezi Rescher 1967, 18-l9; Rescher 1969, 88; Russell 1969; aici, secţiunea 4).
10. Această poziţie vine în acord cu principiile generale ale ontologiei lui Leibniz. El susţine că în interiorul domeniului „fenomenelor" :r;buie să fie făcută o diferenţă esenţială între fenomenele „reale" *irealia)* şi cele „imaginare" *(imaginaria)* (n.& 7: 319-22; 363-66).
11. Referindu-se la cel de-al doilea citat din Leibniz, Hintikka 11981b. 274) e de părere că acesta „glumeşte" pe seama „acceptării „iituziaste a Principiului Plenitudinii", cu alte cuvinte, ia în derâdere iJeea că toate posibilităţile se vor realiza succesiv în lumea actuală ;f. Lovejoy, 1966). Ipoteza lui Hintikka vine în acord cu formularea pe :sre am dat-o concepţiei leibniziene a ficţionalităţii.
12. Poetica elveţiană a fost adeseori prezentată ca un sistem omogen elaborat de cei doi din Zurich printr-o cooperare armonioasă şi strânsă
'ezi Bodmer şi Bodmer 1900, 20-21). Este totuşi incorect să afirmi că -rierile fundamentale de poetică şi estetică ale lui Bodmer şi Breitinger IL'it „o mare realizare comună *[Gemeinschafisarbeit]"* (Brăker 1950, 46). Există o diferenţă clară în ceea ce priveşte centrul de interes (sesizată de Breitinger în prefaţa sa la Bodmer 1741) şi pregătirea fiecăruia în parte. Opera teoretică a lui Breitinger „arată, la cotele ei cele "toi înalte, mai multe calităţi şi o gândire profundă, mai logică decât a ™i Bodmer" (Robertson 1923, 258-59). Ceea ce este cel mai important e ca poziţia lui Bodmer în legătură cu subiectele fundamentale ale poeticii «oretice a fost mai conservatoare decât cea a lui Breitinger (cf. Wehrli 1536, 11; aici, sec. 1).
13. Doctrina leibniziană a multitudinii lumilor posibile a oferit cadrul *eaeral pentru o astfel de logică. Breitinger a mers mai departe şi a /ftiărit felul în care evoluează ea până la nivelul unor aspecte particulare
semantică poetică. Astfel, de exemplu, investigaţia sa minuţioasă
Ne

asupra imaginilor poetice este explicit concepută ca un exerciţiu de w a imaginaţiei: „Când imaginile care se armonizează sunt puse împrejf^ atunci în logica imaginaţiei apar imagini-comparaţii, la fel cum în doctn' na raţiunii enunţurile se dezvoltă din lanţul conceptelor" (1740b, 8-9) 14. Astfel, de exemplu, când Breitinger defineşte punctul de pleCa
dată, el include atât „operele naturii *cât şi ale artei"* (1740a, 1:15; s.a.). j cele din urmă, în momentul când se îndepărtează de axiologia standard a lui *Naturnachahmimg,* Breitinger afirmă că pictorul poetic este în stare „nu doar să ajungă la frumuseţea şi forţa prototipului său, dar chiar sâ îi depăşească *[UbertreffenT* (1740a, 1:28).
15. Este îndreptăţit ca transformarea entităţilor actuale în posibilităţi ficţionale să se numească *transformarea aristotelică,* deoarece ea a fost formulată în bine cunoscutul fragment din *Poetica:* „însă chiar de i s-ar întâmpla să-şi clădească opera pe lucruri petrecute, n-ar fi totuşi din această pricină mai puţin poet: doar nimic nu opreşte ca unele din întâmplările petrecute să fie aşa cum era verosimil şi posibil să se petreacă, şi, din acest punct de vedere, cel ce le imită se poate numi plăsmuitorul lor" *(Poet.* IX, 51b). Cu alte cuvinte, în ceea ce priveşte materialul real care pătrunde în lumea imaginară, poetul este „creatorul" lui prin convertirea realului în posibil.
16. Breitinger dă o definiţie miraculosului pe care o citâm datorită importanţei sale istorice: „Sub denumirea de miraculos *[das Wunderbare]* eu înţeleg orice este exclus datorită unei reprezentări contradictorii sau a unui raţionament care este acceptat ca adevărat", adică orice „pare că neagă concepţiile noastre obişnuite despre substanţa lucrurilor, despre forţe, legi şi cursul naturii, ca şi toate adevărurile recunoscute anterior" (1740a, 1:130-31).
17. Fabula esopică a fost un gen predilect pentru poeţii şi poeticienii iluminismului, deoarece era o combinaţie între miraculos

şi didactic. Breitinger, care a denumit acest gen „miraculosul educativ *[ein lehrreiches Wunderbares]"* (1740a, 1:166), i-a consacrat cea mai mare parte (a şaptea) din opera sa

18. Apărarea lui Bodmer a *Paradisului pierdut* al lui Milton, căruia îi dedică o monografie specială (1740), legitimează cel de-al treilea tip de lume miraculoasă. Din păcate, argumentul lui principal este total irelevant pentru poetica lumilor posibile. Bodmer nu apără opera lw Milton ca fiind un poem ce creează o istorie imaginară pornind de la o lume posibilă, ci deoarece îl consideră drept un text religios, a cărui lume actuală a fost enunţată de „scribii divini" (vezi mai ales 1740. 4l-42).

19. Pentru informaţii generale despre legătura lui Baumgarten cu filosofia leibniziană, vezi Poppe 1907; Brown 1967-68, 76-77; Frank 1972, 95-98.

20. Poziţia lui Leibniz în legătură cu problema relaţiei dintre semne şi „lucruri" poate fi rezumată după cum urmează: Leibniz era de acord cu Hobbes şi Locke că semnele sunt arbitrare *[wilMrlich].* Totodată, el subliniază ideea că „în utilizarea şi conectarea semnelor, ceva se schimbă şi devine adevărat *[kommt... zur Geltung],* nu mai este arbitrar, mai exact, relaţiile care există între caractere ştermenul general folosit de Leibniz pentru semneţ şi lucruri iar, de aici, o anumită legătură între toate caracterele diferite care ajută la exprimarea aceluiaşi lucru" (1677, 7:192; 184; vezi Heinekamp 1976, 56l-62; Poser 1979, 318).

21. Apelând la teoria sa pentru a da sfaturi practice, Breitinger a încurajat poeţii vremii să se îndrepte pe calea inovaţiilor. Spre deosebire de câţiva pesimişti contemporani cu el, Breitinger nu a fost convins că în secolul al XVIII-lea, când „artele şi ştiinţa au atins [...] culmea cea mai înaltă" (1740b, 286), inovaţia a devnit imposibilă. în afară de aceasta, el a reamintit scepticilor că poeţii latini nu s-au lăsat intimidaţi de măreţia poeziei greceşti, iar creatorii secolului al XVII-lea au fost în stare să realizeze capodopere în ciuda umbrei lungi aruncate înspre ei de poeţii antichităţii (1740a, 1:113).

22. Gaede (1978, 97) socoteşte eclectismul filosofic al lui Breitinger vinovat de inerentele confuzii din concepţia acestuia despre *mimesis.* Urmând o tradiţie în istoria poeticii germane (vezi, de exemplu, Bosch 1928, 50-59), Gaede nu a remarcat poetica lumilor posibile a lui Breitinger.

23. întreaga secţiune este profund tradiţională, fiind literalmente o repetare cuvânt cu cuvânt a postulatelor lui Aristotel despre proprietăţile pe care ar trebui să le aibă personajele. Ideea că aceste personaje ar fi indivizi ai posibilelor lumii imaginare nu este de găsit

24. Semnificativ e faptul că Bodmer, atunci când vorbeşte despre ..alte" lumi (1741, 212-l3, 235), menţionează numele lui Fontenelle şi Algarotti, popularizatori ai ştiinţei din acea vreme. Dezbaterea îndelungată cu privire la doctrina cosmologică a „pluralităţii lumilor" a fost explorată Până în cele mai mici detalii de Dick 1982 şi de Crowe 1986.

25. Istorici ai ideilor au recunoscut poetica elveţiană - printre curentele „eliberatoare" ale secolului al XVIII-lea, dar au înţeles prea puţin principala ei realizare teoretică. Destul de recent, ideea lumilor Posibile imaginare a fost dată la o parte pe motiv că este „fragmentară şi neconvingătoare din punct de vedere logic" (Stahl 1975, 156). Mai "evreme, Walzel (1932) admisese că poetica elveţiană este un punct de cotitură în gândirea teoretică a literaturii, dar numai Abrams (1953, 278)

a perceput cu o acuitate care nu mai lasă loc îndoielilor că ea reprezint o alternativă teoretică potenţială pentru poetica mimetică.

26. Pentru o apreciere generală a poeticii contemporane a lumiilor posibile în contrast cu alte teorii ale ficţionalităţii, vezi Pavel I9gg Dolezel 1989.

Capitolul 3

1. în sprijinul caracterizării pe care o dă, Benjamin citează un pasaj-cheie din Friedrich Schlegel: „Poezia, scrie Schlegel, poate fi criticata numai de poezie. O judecată critică, care nu este în sine o operă de artă, nu are nici un drept cetăţenesc în teritoriul artei [...] în critica poetică [...] subiectul reprezentat trebuie să fie reprezentat din nou, construcţia va ii încă o dată construită [...], opera va fi extinsă, reîntinerită, formata din nou" (Benjamin 1973, 64; vezi Arnold şi Sinemus, ed. 1973, 133). Wellek minimalizează faptul că Schlegel realmente credea în „critica creatoare", afirmând că el a îmbrăţişat numai „din când în când" *această eroare.* Dar un astfel de raţionament eronat pare a fi necesar într-un sistem ideologic în care, potrivit propriilor cuvinte ale lui Wellek, „poezia e din ce în ce mai mult identificată cu filosofia şi religia" şi, în cele din urmă, „filosofia şi poezia sunt proclamate forme diferite de religie" (1955,2:10, 18).

2. Recent, poziţia centrală a acestei ideologii în cadrul romantismului german a fost reafirmată de Schaeffer (1983a). Scopul lui Schaeffer se limitează la o reconstrucţie a „ontologiei estetico-poetice" a filosofilor romantici; epistemologia esteticii şi poeticii romantice se află în afara ariei sale de interes.

3. Din acest motiv, morfologia a fost în conflict cu ştiinţa pozitivistă care încerca să reducă procesele biologice la legile stricte ale fizicii matematice (Benn 1967, 410-l2). Demersul pozitivist avea nevoie de o departajare a ştiinţelor naturale de umanioare, în timp ce morfologia stimula reapropierea lor.

4. întregul sistem al morfologiei lui Goethe a fost reconstituit în următorul set de categorii: „structură", „tip", „Ur-fenomen", „instinct formativ", „polaritate", „evoluţie" şi „gradaţie"' (Jockers 1951, 66> Meyer-Abich a propus o listă care diferă foarte puţin: „Ur-fenomen-„structură", „tip", „metamorfoză", „analogie", „polaritate , „compensaţie" şi „holism" (1970, 57). Deşi sunt conştient că termenul de „structură" nu este un echivalent perfect al *Gestalt-vXm* goethean, totuşi, din întreaga serie de sinonime, îl consider termenul cel ^ apropiat de cel folosit de Goethe.

5. Formularea goetheană a postulatului nu include „funcţia" ca termen primitiv, ceea ce reflectă încercarea de a face diferenţa între morfologie ca studiu al structurilor şi fiziologie ca studiu al funcţiilor. Definiţiile modeme ale structurii organice dau întâietate conceptului de funcţie. într-o „structură organică complexă şi ierarhizată [...] funcţia joaca un rol esenţial de guvernare

şi de determinare" (Foucault 1966, 228).
6. în special postulatul non-aditivităţii pune morfologia organică în contrast cu modelul mecanicist Modelul mecanicist „implică noţiunea de întreg care este absolut egal cu suma părţilor sale [...] şi care se comportă exact în acelaşi mod, neavând importanţă cât de des au fost dezasamblate şi apoi puse iar la loc acele părţi" (Deutsch, 1951, 234; vezi aici, cap. 1, sec. 3B).
7. „Teoria culorilor" a lui Goethe este mai curând o teorie fenome-ilogică decât una fizică. Polemica aprinsă dintre Goethe şi Newton este ireciată azi ca o neînţelegere (vezi Heisenberg 1967; Meyer-Abich)70, 55-56).
8. Problema dacă morfologia lui Goethe anticipează teoria evoluţiei lui Darwin este încă controversată (vezi Meyer-Abich 1970, 29-30). Pentru discuţia noastră, această întrebare este irelevantă. Totuşi, nu trebuie să uităm că Ur-tipul, în calitate de construct teoretic, nu poate fi identificat cu nici unul din „strămoşii reali, atestaţi istoric" (Arber 1950, 64).
9. Aceste cuvinte ar putea fi interpretate ca un comentariu al lui Goethe la faimosul „principiu al plenitudinii", conform căruia toate virtualităţile vor fi în cele din urmă actualizate (vezi Lovejoy 1966). Dacă principiul ar fi fost formulat într-un context morfologic, setul de posibilităţi putea fi circumscris prin restricţii structurale specifice.
10. Korff şi-a dat seama de imposibilitatea de a separa „Ur-tipul" de „metamorfoză": „Aparent, la Goethe, există o doctrină a tipului şi una a metamorfozei; în realitate, există doar o doctrină despre metamorfoza ipului şi despre ceea ce este tipic acesteia" (1974, 2:53; vezi Jăckle 1937, 327).
11. Faptul că Goethe se deosebeşte net de Cuvier - care lucrează ca ■ diferenţiator" - şi de Saint-Hilaire - care sesizează „analogiile dintre vieţuitoare" - (1831, 408) este un bun exemplu pentru cele două moduri spuse de gândire. în ceea ce priveşte aderarea lui Cuvier la ideea de structură organică (vezi Foucault 1966, 263-79), comentariul lui Goethe Pire a se referi numai la contextul polemicii despre care relatează.
12. Această evaluare a semnificaţiei epistemologice generale a gân-rii sintetice şi a modelelor mereologice aferente ei este cu totul inde-•mdentă de valoarea ştiinţifică pe care o are morfologia lui Goethe în [J]drul ştiinţelor naturii din secolul al XlX-lea (pentru o apreciere "favorabilă vezi Ritterbusch 1964, 208-9; 1972, 37; pentru o evaluare
■tai favorabilă vezi Radi 1930, 288 şi Arber 1950, 40-45).

13. Atitudinea lui Goethe faţă de Kant a fost complexă şi Co dictorie. Pentru subiectul nostru, important este faptul că Goethe a /' de acord cu monismul epistemologic al *Criticii raţiunii pure:* „Am f [Sl] bucuros să descopăr că arta poetică şi ştiinţele comparate ale naturii si/' aduse într-o strânsă relaţie de reciprocitate, în calitate de subiec J aceleiaşi puteri de judecată *[Urteilskraft]"* (1820. 287).
14. Acelaşi lucru este valabil şi despie eseul „Einfache Nachahmu$_{10}$ der Natur, Manier, Stil" (1789. 13:66-71). pe care Walzel l-a găsit $_{Sen}$f nificativ pentru dezvoltarea ..esteticii organice" a lui Goethe (Wal2$_e$i 1937, 12); în acest text nu se poate spune că există altceva decât o spontană folosire a cuvintelor ..structură" şi „întreg".
15. în mod evident, Wellek se referă în special la această nemulţumire atunci când sugerează că principiul „care era implicat" ;$_n$ genealogia lui Goethe era ideea de *Ur-plant:* „A existat, de asemenea, o *Urpoesie.* din care s-au dezvoltat, prin separare, cele trei genuri" (Wellek 1955. 1:213). Dacă. într-adevăr, teoria genurilor a lui Goethe - care. după cum afinnă Wellek, este singura sa speculaţie „concret literară" -ar fi fost ancorată în morfologie, lipsa unor reflecţii de natură teoretică asupra „Ur-poeziei" în contrast cu îndelungata încolţire a ideii de Ur-plantă ar fi impardonabilă.
16. O trecere în revistă a comentariilor lui Goethe asupra asemănărilor şi diferenţelor dintre natură şi artă („a doua natură") poate fi găsită la Miiller 1944. n. 31; 1951. 26-27. Documentaţia foarte vastă a lui Kimura arată clar că, în limbajul său critic. Goethe apelează rareori şi nesistematic la terminologia morfologică (1965, mai ales 213-32; cf. Lentz 1958, 117). Todorov a remarcat corect că morfologia lui Goethe „ar fi putut fi extinsă
' la faptele de cultură", dar că însuşi Goethe „este oarecum prudent sau vag" în privinţa unei astfel de extrapolări (1983. 371).
17. Bleckwenn (1976). care a situat momentul consacrării poeticii morfologice germane în a doua jumătate a anilor 1940, recunoaşte impulsul pe care l-a dat Goethe, dar ignoră influenţa lui Humboldt.
18. Eseul francez are o luciditate care înviorează, spre deosebire de lucrarea germană care este greoaie şi contorsionată (vezi Gipper şi Schmitter 1975, 534). Intenţia lui Humboldt de a scrie o a doua *Aestheiische Versuche,* care să fie probabil închinată tragediei lui Schiller, *Wallenstein,* nu s-a materializat niciodată (Kopczynska 1976. 191). Totuşi, Humboldt a urmărit îndeaproape opera lui Schiller, după cum se poate vedea din corespondenţa lor şi din introducerea la aceasta, scrisă în 1830. Traducerile englezeşti ale operelor lui Humboldt (Cowan, trad. 1963: Buck şi Raven, trad. 1971; Read. trad. 1982) sunt inexacte într-un asemenea grad, încât pot conduce la interpretări eronate.

19. Miiller-Vollmer a încercat să prezinte poetica lui Humboldt ca o fiourare a fenomenologiei literaturii secolului XX. Cu toate acestea, el
"'fost nevoit să recunoască că genul de conceptualizare al lui Humboldt [a] $_{te}$ ..mai aproape de realităţile poeziei" decât sunt speculaţiile abstracte !?$_e$ fenomenologilor (1967. 5).
20. La un moment dat, în eseul francez, Humboldt afirmă că punctul j$_e$ vedere mimetic asupra artelor este caracteristic receptorilor naivi:
N'umai aceia care sunt incapabili de a simţi frumuseţea sublimă a artei $_n$"$_u$ văd în realizările acesteia nimic altceva decât obiectele pe care le jtprezintă. Aceia pentru care artistul este o persoană aflată în chinurile creaţiei descoperă mult mai multe în opera lui" (1799b, 16; 142). Cunoscând aceste formulări explicite, este greu de înţeles de ce Novak susţine că Humboldt a aderat la doctrina neoclasică a „artei ca imitaţie a naturii" (1972, 12l-22). Explicaţia, probabil, poate fi găsită în fâptui că ,\'ovak restrânge alternativele teoretice Ia care putea adera Humboldt la poziţia mimetică neoclasică şi la doctrina romantică a expresivităţii. El nu încadrează la locul istoric potrivit poetica lui Humboldt, cu alte cuvinte nu o vede ca pe o etapă în dezvoltarea teoriei obiectelor imaginare.

21. A înfățișa obiectele imaginare ca „ideale", așa cum face Humboldî. ar putea genera unele confuzii datorită reputației de termen vag pe care o are acest cuvânt Humboldt nu îl folosește în sensul de ..natură idealizată" (cf. Walzel 1926. 69-70) decât pentru a desemna o construcție mentală: „Cuvântul *ideal* este opusul lui *real* Orice există în ideile noastre este ideal"' (1799b. 26).
22. Majoritatea artefactelor sunt făcute în „scopuri practice": un om de știință, un inventator, un strateg, toți fac apel la imaginație „în scopul de a-și procura ceea ce le lipsește" pentru a-și atinge ținta dorită. Spre deosebire de aceştia, „artistul creează exclusiv pentru plăcerea de a crea, scopul său existând în întregime în însăși opera sa" (1799b, 19; 143-44).
23. Pomorska, examinând metodologia poeticii lui Jakobson. a ajuns la concluzia că ea „ne permite deopotrivă să generalizăm^ şi să individualizăm fenomenele aflate în investigație" (1983. 230). în filosofia şi istoria științei, această dualitate epistemologică este cunoscută ca opozi-tia dintre abordarea „nomothetică" și cea „ideografică" (sau ■■idiografică"). S-a susținut adeseori ideea că cele două abordări sunt '"compatibile sau că se exclud reciproc, primul tip potrivindu-se Silințelor naturii, al doilea, studiilor umaniste *(Geisteswissenschafien)*. &r când a fost introdusă această distincție de Wilhelm Windelband (în discursul inaugural din 1894), a fost prezentată drept o „opoziție Metodologică" ce caracterizează „doar modul de tratare, iar nu conținutul Clmoașterii". Windelband a susținut că „aceleași obiecte pot fi supuse atât "iei investigații nomothetice cât şi uneia ideografice", în funcție de ce se
reşte a se obține prin cercetarea științifică: legile universale sau

unicitatea istorică (1907, 364). O idee similară a fost derivată din experiența psihologiei, care, ca și poetica, trebuie să studieze *atât* particularele *cât și* universaliile: „Nu este nevoie să se facă o opțiune între demersul nomothetic și cel ideografic, deoarece adeseori este posibil ca cele două să se combine într-un proiect în care mai multe măsuri se obțin prin studierea mai multor subiecți în ocazii multiple" (Epstein 1983. 92-93).
24. Read (1982) traduce termenul *superfluu,* care în text are o importanță esențială, prin „superficial"!
25. Faptul că relația de complementaritate este una din primele relații structurale observate are o oarecare importanță. Bodmer a intuit acest lucru atunci când analizează perechea Don Quijote-Sancho Pânza: ..Povestea avea nevoie de o persoană care să fie un însoțitor permanent, un martor, un ascultător şi un confident al întâmplărilor, discursurilor şi al celor mai tainice gânduri ale lui Don Quijote" (1741, 542).
26. Deşi în sistemul conceptual al poeticii lui Humboldt apare „contrastul", viziunea sa asupra structurii poetice nu corespunde celui de-al treilea postulat morfologic. Pentru Humboldt. opera poetică este o „armonie perfectă" (1799b, 29; 149) mai curând decât o structură de opoziții interne. Idealul său clasicist rezistă la influența „dialectică" a morfologiei goetheene.
27. Această tipologie, specifică vremii, a avut de îndeplinit un rol istoric precis: ea a contribuit la controversa dintre ..antici" și „moderni" (vezi 1799b, 36-38; 154-55; Fuente 1912, 249-50).
28. în această formulare, „obiectivitatea" lui Humboldt pare că se referă la același efect al limbajului poetic ca și „funcția evocativă" a lui Breitinger (vezi cap. 2, sec. 3).
29. Definiția pe care o dă Humboldt genului epic îi reflectă concepția: „Un poem epic poate fi definit ca o reprezentare a unei acțiuni printr-o narațiune, astfel încât [...] el transpune gândirea noastră în starea celei mai însuflețite și universale contemplații senzoriale" (1799a. 267).
30. Novak citează dintr-o scrisoare adresată de Humboldt soției sale, în care acesta sugera că asemănările dintre romane, fabule şi basme ar putea fi explicate dacă se presupune că sunt manifestări variabile ale ..anumitor povești, personaje și situații de bază" (1972. 128). Acesta este singurul loc din textele lui Humboldt care ar conține unele vagi premoniții ale poeticii Ur-tipului.
31. Imhasly (1974. 3-30) a exprimat deja unele rezerve privitoare la preluarea conceptului humboldtian de „creativitate" de către Chomsky.
32. Nici Chomsky şi nici Conte nu fac aluzie la poetica lui Humboldt ca la o posibilă sursă de inspirație pentru lingvistica humboldtiană. Dar cel mai mult surprinde că această legătură a fost trecută cu vederea de Aarslev, a cărui vânătoare de influențe este tipică pentru istoria crono-

■ica
a ideilor. Mai mult, atunci când Aarslev a vorbit despre ideologii cezi, în special despre Condillac, ca sursă de inspirație a lingvisticii "boldtiene, a scăpat din vedere contribuția activă pe care Humboldt a ,o în schimbul cultural dintre Franța şi Germania acelui timp (1982 Î77] 335-55; pentru o critică a punctului de vedere al lui Aarslev, vezi ^terreicher 1981). Legătura dintre poetica şi lingvistica lui Humboldt a ′ remarcată de Miiller-Vollmer, care, de asemenea, a repetat nu o dată jdeea limbii ca forță productivă este tipică perioadei romantice. Având dința de a-l vedea pe Humboldt mult mai aproape de ..modelul nerativ". Miiller-Vollmer îl interpretează ca fiind apropiat de *ssenschaftslehre-ul* lui Fichte într-un mod mai exagerat decât era cazul 176, 225-26). Primele reflecții ale lui Humboldt despre limbă pot fi itemporane cu scrierile sale despre poezie (Manchester 1983, 327), dar este plauzibil să se pretindă că poetica sa elaborată şi detaliată a fost pirată de primele observații, extrem de generale, despre limbă.
33. Două idei din această parte a „Introducerii" la *Ueber die wi-Spache* merită a fi amintite. Mai întâi, Humboldt pune un accent :cial pe legăturile foarte strânse dintre poezie şi muzică. El ne iminteşte că în culturile greacă şi ebraică „poezia [...] era însoțită de izică" şi că o ..legătură naturală între marii poeți şi compozitori" lează din acea vreme. în al doilea rând. cu un gest romantic tipic de leranță, Humboldt acceptă posibilitatea ca o operă poetică să apară şi veşmântul prozei *[Einkleidung]*. mult admiratul Werther fiind dat ca emplu de poezie în proză (1836. 587. 589: 149. 150).

Capitolul 4

. Este aproape o ironie a sorții faptul că doar anumiți *retoricieni* au dstat ispitei de a identifica limbajul poetic cu limbajul figurativ "odorov 1977, 85). Concepția retorică a limbajului poetic supravie-isște în viziunea populară asupra poeziei ca discurs

al „ornamentelor" ■'bale şi în încercările repetate de a aplica categoriile retorice la studiul Gajului poetic.
2. Atenţia pe care am acordat-o controversei apărute în jurul „limba-«i poetic" nu trebuie să eclipseze faptul că au existat şi alte diferenţe de [ln]ii estetice între Wordsworth şi Coleridge (vezi Parrish 1958).
3. Faptul că m-a interesat concepţia lui Wordsworth în privinţa lim-S^lui poetic nu are nimic în comun cu căutarea dubioasă din '■■'filosofia sa a limbajului. S-ar putea să fie adevărat că pentru "dsworth limbajul (sau discursul?) este „indisolubil legat" de moarte. 'ales când meditează la poezia epitafurilor (Ferguson 1977. 30). dar.

pe de altă parte, se poate susţine la fel de bine că la Wordsworth limbaj se asociază vieţii şi oricărui alt aspect al ei.
4. Wordsworth îndeamnă poezia să reziste spiritului vremii, mai cu seamă până în momentul în care „literatura şi manifestările teatrale al ţării se vor conforma" tendinţei dominante a „vieţii şi moravurilor" (1802,44).
5. Schimbarea este consolidată de modificările textuale care apar în versiunea finală (1802) a *Prefeţei.* Nu am nici un motiv să susţin ideea că aceste modificări reprezintă o „trecere de la poetica mimetică la cea expresivă" (Owen 1969, 114). Teoria expresivităţii poeziei şi a limbajului poetic este deja ferm enunţată în textul de la 1800.
6. Wordsworth a lansat o altă idee fundamentală pentru concepţia estetică modernă asupra limbajului poetic, pe care însă a lăsat-o nedezvoltată, şi anume aceea a caracterului său autotelic, manifestat prin „reificare". Atunci când se ocupă de repetiţie în limbajul poetic, Wordsworth percepe forţa emoţională a acesteia. Totuşi, el vorbeşte şi de o motivaţie pur estetică a repetiţiilor poetice şi a tautologiilor: ele exprimă „interesul pe care gândirea ştie să îl ataşeze cuvintelor, nu numai în calitate de simboluri ale pasiunii, ci şi ca *lucruri* active şi eficiente, care fac parte din pasiunea însăşi" (1800. 13-l4; subl. adăugată).
7. Există ceva exasperant şi chiar derutant în mesajul pe care el [Coleridge] îl atribuie teoriei dicţiunii care stă la baza *Baladelor lirice* (Barstow Greenbie 1917, x). O explicaţie parţială a acestei atitudini poate fi aceea că el critică prima versiune a Prefeţei (1800), iar nu versiunea extinsă din 1802 (vezi Owen 1969, 114. n. 5).
8. Scholes îl consideră pe Coleridge ..dacă nu tatăl, atunci unchiul genial şi binevoitor" al poeticii structurale moderne (1974, 179). Pentru o discuţie mai detaliată a acestui punct de vedere vezi Marks 1981.
9. Coleridge nu limitează limbajul obişnuit la stilul conversaţiei orale, ci îşi dă pe deplin seama de diversitatea mai mare pe care o înregistrează varietatea scrisă a limbii.
10. Având în vedere această apreciere, acuzaţia pe care o aduce Coleridge lui Wordsworth, cum că în practica poetică nu urmează propriile sale postulate teoretice, pare a fi deosebit de păgubitoare: „Dacă ar fi să se elimine din compoziţiile poetice ale domnului Wordsworth te ce nu are o aderenţă literală la teoria din *Prefaţa* sa, ar trebui să renunţe la cel puţin două treimi din frumuseţile recunoscute de toati lumea ale poeziei sale" (1817, 205). Barstow Greenbie a încercat să-apere pe Wordsworth de această acuzaţie, arătând că teoria limbajului poetic din *Prefaţă* era prevăzută să se aplice numai grupului „Baladelor Lirice adevărate", deci acelor creaţii care reprezintă „experimentul real" al lui Wordsworth (1917. 142-43).

11. Coleridge a vorbit despre existenta unui stil „neutru" între poezie j proză, pe care l-a descoperit în textele care „fac trecerea" de la proză
ja poezie şi invers. Cu un gest destul de neromantic, el scoate în afara discuţiei acest stil, numindu-l „stângaci", deoarece „nu satisface un gust t-ultivat" (1817. 215).
12. O definiţie deseori citată, dar puţin înţeleasă a poemului devine comprehensibilă dacă este interpretată ca o afirmaţie specifică oiereologiei morfologice. Coleridge spune că între un poem şi toate celelalte tipuri de creaţii literare ..se face o discriminare" prin faptul că poemul „îşi propune să ofere atâta delectare din *întreg* cât aceea oferită de fiecare *parte* componentă" (1817. 150). în acest context, putem înţelege frusta comparaţie cu drojdia, care este ..fără mare valoare şi neplăcută în sine, dar care dă vioiciune şi spirit acelei licori în care este proporţional combinată" (J817; 181). Toate aspectele viziunii organiciste ale lui Coleridge asupra poeziei sunt înfăţişate de Abrams 1953. 218-228; vezi. de asemenea. Shaffer 1974.
13. Existenţa părerilor contradictorii despre legătura dintre teoria lui Coleridge şi critica sa analitică mă determină să menţionez că. după mine. paternitatea metodei analizei în zigzag - descoperită a fi o caracteristică a poeticii (vezi aici cap. 3, sec, 2) - trebuie să i se atribuie lui Coleridge: concepte abstracte, formulate la nivel teoretic, sunt aplicate în descrierile analitice ale diferitelor creaţii particulare şi, invers. de la observaţiile producţiilor poetice sunt derivate concepte şi aţionamente teoretice abstracte. In poetica lui Coleridge. legătura dintre eorie şi analiză este stabilită prin procedeul „de-sinonimizării". :ontnbuţie substanţială pe care o aduce la metateoria studiului literar
vezi Hamilton. 1983, 65-67, 73-81). Prin această tehnică se simte lupta ui Coleridge împotriva criticii poetice (Coburn. 1974) şi efortul său de a iîiliza „limbajul ştiinţific" în analiza literaturii (Corrigan 1982, i23-l56). Având în vedere această strădanie a sa, etichetarea metodei ritice a lui Coleridge drept „poetică" (Wheeler. 1980. 96) nu se ustifică. S-ar putea să fie adevărat că discuţia lui Coleridge despre 'loblema limbajului poetic implică ..o oarecare neîncredere în tehnicile malitice, care se concentrează exclusiv pe relaţiile pur lingvistice sau 'ramaticale din operele literare" (Uitti 1969, 102), dar. cu toate acestea, [;r] fi nedrept faţă de Coleridge dacă s-ar uita că în perioada aceea nu :xista nici o poetică lingvistică (vezi aici cap. 3, sec. 2C).
14. Din acest motiv, ideea limbajului poetic a fost adeseori respinsă, ^■gumentul este expus pe scurt de Fowier: ..Nimeni nu a reuşit vreodată [a] găsească un criteriu funcţional pentru a deosebi «limbajul poetic» de 'TObajul obişnuit»", prin urmare, „pare inutil să reţin o distincţie :nninologică contrafăcută" (Fowier 1971. 89: Fowier 1981. 184-86: cf. °sner 1982. 125-26). Acest tip de critică se bazează pe o confuzie între

probleme ontologice şi epistemologice, mai mult, el exclude o problemă care a dat bătăi de cap multor poeticieni şi poeţi marcanţi, de la Aristotel

încoace.
15. Termeni,.obiect", „scop" şi „sfârşit" sunt folosiţi de Colendge ca
sinonime (Abrams 1953, 117).
16. Ideea a fost enunţată din nou. aproape cuvânt cu cuvânt. într-o prelegere: „Poezia nu este antiteza corespunzătoare prozei, ci ştiinţei. Poezia se opune ştiinţei şi proza metrului. Obiectul propriu-zis şi nemijlocit al ştiinţei este dobândirea sau comunicarea adevărului, iar obiectul propriu-zis şi nemijlocit al prozei este comunicarea plăcerii imediate" (Coleridge 1818. 1:163).
17. Ierarhia devine o normă funcţională pentru judecata critică. Coleridge are o părere negativă despre poezia lui Wordsworth, care „moralizează" cititorul. O astfel de poezie „are ca scop nemijlocit *adevărul* în locul *plăcerii",* inversând astfel ierarhia normală a funcţiilor. Didacticismul şi tendenţiozitatea sunt străine poeziei şi aparţin „mult mai îndreptăţit" „predicilor sau eseurilor morale" (1817, 220, 221).
18. Nu ar trebui să scape atenţiei noastre faptul că. în conformitate cu estetica sa organicistă, Coleridge a intuit specificul limbajului poetic nu numai în termeni structurali şi funcţionali, dar şi sub aspectul pragmatic al actului poetic: *„Actul* poetic *în sine* este şi are capacitatea să implice şi să producă o stare neobişnuită de emoţie, care, bineînţeles, justifică şi necesită o diferenţiere corespunzătoare de limbaj (1817, 184).
19. Pentru o urmărire a multor sensuri. în majoritate nedefinite exact, ale conceptului de „adevăr poetic/artistic" vezi Hospers 1946; Abrams 1953, 312-20; Kayser 1959: Ingarden 1966, 1:395-412:
Hamburger 1979, 47-93.
20. După câte ştiu. acesta este un defect general al vastei literaturi despre semantica şi filosofia limbajului lui Frege. care atinge şi cele mai importante monografii (Dummett 1971, Sluga 1980) şi colecţii de studii (Klemke. ed. 1968; Schirn. ed. 1976). în loc de o discuţie sistematică asupra semanticii limbajului poetic la Frege, găsim numai reflecţii asupra subiectului favorit al filosofilor limbajului, şi anume problema numelor „vide" (ficţionale). Chiar Evans, care a recunoscut rolul teoriei limbajului poetic (ficţional) în semantica generală a lui Frege, consideră această problemă doar un paravan care ascunde o interpretare greşită a numelor singulare vide (Evans 1982, 28).
21. La" Frege 1918-l919 noţiunea de gând *(Gedanke)* este reinterpretată în acord cu modificarea generală din semantica fregeana. despre care se va vorbi mai târziu. Pentru discuţia noastră este importări! să se reţină că în ontologia lui Frege „gândul" este „cel de-al treile[a] domeniu", diferit atât de lumea obiectivă a lucrurilor cât şi de lumea subiectivă a imaginilor mentale *(Vorsiellungen)* (43: 363).

22. Relaţia necesară dintre semantica generală a lui Frege şi teoria sa asupra limbajului poetic transpare şi în modul de a trata propoziţiile „cu desemnare vidă" (numele ficţionale). Ele sunt numite „poezie *[Pichtung]",* chiar atunci când apar în texte referenţiale (vezi **1918-l919, 42;** 362).
23. Faptul că Frege infirmă posibilitatea aplicării teoriei valorilor de adevăr la poezie ţine de nişte fundamente filosofice şi consecinţe axiologice complet diferite de cele ale primilor pozitivişti. Deoarece poeziei îi lipsesc valorile de adevăr, iar ştiinţa este singura sursă a adevărului, pozitiviştii au ajuns la concluzia că poezia este inferioară ştiinţei (pentru un rezumat al acestei chestiuni vezi Abrams 1953. 30l-302). Respingerea virtuală a valorii estetice a poeziei de către pozitivişti vine în opoziţie cu accentul pe care îl pune Frege pe funcţia ei estetică.
24. Ideea că există domenii ale utilizării limbajului sau tipuri de propoziţii care sunt în afara domeniului evaluării prin valori de adevăr îşi are originea la Aristotel. Aristotel separă propoziţiile în „enunţiative" (propoziţii descriptive) şi „altele" (cum ar fi rugăciunile). „Celelalte" propoziţii sunt luate de sub autoritatea logicii şi remise retoricii sau poeticii *(De interpretatione* 17a; vezi Gulley 1979, 17l-l75). în semantica logică postfregeană, cea mai explicită formulare a „dispersării" a fost dată de Austin: „Principiul Logicii, care spune că «Orice propoziţie ■rcbuie să fie adevărată sau falsă» a operat mult prea mult timp drept cea j; simplă, cea mai persuasivă şi mai pătrunzătoare formă de sofism a
^criptivismului [...] Recent, s-a ajuns la înţelgerea faptului că multe
unturi care au fost interpretate ca propoziţii [...] nu sunt de fapt
descriptive şi nici susceptibile de a fi adevărate sau false. Când o
judecată nu este o judecată? Când este o formulă într-un calcul: când
«te un enunţ perfonnativ; când este o judecată de valoare: când este o
definiţie: când face pane dintr-o ficţiune?" (1961, 99). Ar trebui să se
observe că atât Aristotel (implicit) cât şi Austin (explicit) menţionează
Poezia/ficţiunea ca aparţinând clasei propoziţiilor care nu sunt nici
adevărate, nici false.
25. Semantica ficţionalităţii avansată de Frege nu poate oferi condiţii Pentru valorile de adevăr ale propoziţiilor *despre* evenimente ficţionale, Personaje şi altele ca acestea Acesta ar putea fi motivul pentru care astfel
e "ineta-propoziţii" sunt adesea greşit identificate cu propoziţiile finale ale textului poetic (vezi, de exemplu, Charpa 1981. 34l-342). . 26. Aschenbrenner a interpretat greşit poziţia lui Frege, reducând j[otre]aga operă poetică la sens (1968. 327-328). Această reducere ignoră
"'ăţile estetice ale poeziei afirmate explicit de Frege. 27. Gabriel prezintă punctul de vedere al lui Frege despre limbajul
9..[tlc] în următorul rezumat: „Textele poeziei, în opoziţie cu cele ale "'[e]i sunt non-asertive (sunt aserţiuni aparente)" (1975. 119-l20:

27-59) merită a fi reamintite: „Toate metodele exacte, erudite şj perseverente, la care renunţă uşor cei ce nu le înţeleg sau nu pot să le mânuiască, nu sufocă sensibilitatea noastră faţă de literatură, ci mai curând îi dau un alt dinamism, un câmp de acţiune mai sigur, mai vast şi posibilităţi inepuizabile de a oferi plăcere" (1909, VII).
16. Lanson pune în contrast limbajul poetic, care e în căutarea „per. fecţiunii formei, a frumuseţii structurii", cu limbajul

practic al ..negocierilor între oameni" *(negoces humains)* (1909, 9, 11). El trimite explicit la Mallarme ca sursă a acestei concepţii estetice. Poetul face distincţia între „două moduri de utilizare a limbajului, dintre care pe primul l-a numit *necizelat* sau *direct,* iar pe cel de-al doilea, *esenţial.* Primul mod de exprimare se leagă de activităţile practice *[commerce practique],* scopul fiind de a comunica gândul sub presiunea unor imperative ale existenţei. Al doilea mod este asociat cu activitatea estetică şi urmăreşte plăcerea oferită de artă" (1909, 16).
17. Numai partea a doua a cărţii lui Lanson este dedicată semanticii expresive. Prima parte se doreşte a fi un studiu istoric al stilurilor prozei scriitorilor francezi de la Rabelais la Chateaubriand. Din nefericire, observaţiile lui Lanson sunt pur intuitive şi exprimarea sa este înzorzonată şi vagă, tipică unei stilistici literare care evită conceptualizarea lingvistică. Astfel, de exemplu, fraza în perioada lui Ludovic al XIII-lea este descrisă ca „amplă, cu un penaj superb sau împodobită cu graţie, ori iluminată grotesc, având o arhitectură solidă, întrucâtva greoaie, adesea neregulată şi uneori simetrică" (1909, 65).
18. în problema muzicalităţii limbajului poetic. Lanson devine mai exact Calităţile muzicale ale poeziei sunt generate de sunet, nu de sens. Totuşi, în arta cuvântului o excludere totală a sensului este imposibilă; în poezia în care muzicalitatea predomină, sensul este sacrificat, devenind indefinit Mallarme, un reprezentant proeminent al acestei tendinţe, ,.a deposedat cuvintele de sensurile lor lexicale înregistrate în dicţionare. B a păstrat în schimb posibilităţile vagi şi variabile oferite de caracterul sugestiv al cuvintelor" (1909, 283). Descoperind principiul semanticii lui Mallarme, Lanson şi-a schimbat radical atitudinea iniţială care era extrem de critică faţă de maestrul *[maître]* poeziei franceze moderne. Mai devreme, Lanson găsise „de neînţeles" poezia acestui „ademenitor de suflete" (1893, 469). Printr-o omisiune care este în sine grăitoare, Compagnon, criticul lui Lanson, care a înregistrat de două ori (1983, *9%* 204) remarcile negative ale acestuia despre Mallarme, nu a observat schimbarea care a survenit.
19. Această schimbare „paradigmatică" a fost de mai multe on descrisă cu amănunte de istorici ai lingvisticii, (vezi de exemplu. Renscn 1967; Koerner 1975; Aarslev 1982).

20. înainte de Darmesteter şi Breal, semantica înregistrează o jndelungată preistorie. Pentru o privire de ansamblu a problematicii şi reZultatelor sale, vezi Kronasser 1952. 25-60; Gordon 1982, l-l3.
21. Recenzia sa, care datează din 1987, este retipărită într-o formă abreviată în Breal 1897. într-o notă de subsol. Breal afirmă că în această recenzie a formulat „prima idee" a semanticii sale (1897, 305; 279).
22. Tradiţia semioticii este reformulată în următoarea propoziţie: Cuvintele sunt semne: modul lor de existenţă nu înseamnă mai mult
decât modul de existenţă al semnalelor semaforului sau al punctelor şi [jniuţelor din scrierea Morse" (1897, 277: 249). Echivalarea limbajului în chiar natura sa intrinsecă cu semnalele non-verbale sau cu sistemele de transcriere este b dovadă că Breal are o concepţie semiotică rudimentară, pre-saussuriană, despre limbaj (vezi Schogt 1976. 69).
23. Semantica lui Breal nu se limitează la studiul lexiconului. Sintaxei i se face o tratare amplă (partea a 3-a din 1897). Mai mult, în capitolul despre „elementul subiectiv" (254-65; 229-38), Breal se ocupă de procedeele lingvistice care „leagă" discursul de vorbitor prin modul, timpul şi persoana gramaticală a verbului. Aici pot fi depistate primele ormulări ale teoriei „pârghiilor de schimbare" cât şi unele observaţii ntuitive despre „actele de vorbire" (vezi Delesalle 1977, 71: Choul 982. 376-383).
24. Saussure lasă neogramaticienilor libertatea de a submina punctul le vedere organicist asupra limbii (1916. 19: 5). El însuşi a folosit doar :barte rar cuvântul *organism,* şi atunci ca sinonim pentru „sistem" (1916. 40: 20). Ocurentele în manuscrise sunt înregistrate de De Mauro 1972. 428 n. 83. unde. de asemenea, sunt numărate şi metaforele favorite ale lui Saussure.
25. Informaţii exhaustive asupra diverselor interpretări ale gândirii saussuriene sunt date în ediţia lui De Mauro la *Cours de linguistique generale.* O prezentare exactă a conceptelor şi tezelor lui Saussure poate fi găsită în Godel 1966a şi Engler 1975. Culler 1976 este deosebit de util deoarece adună laolaltă o explicaţie la lingvistica lui Saussure şi o privire de ansamblu a influenţei pe care a avut-o aceasta în diferite domenii ale semioticii, incluzând teoria literară. Fiind interesat de impactul pe care l-a avut Saussure asupra poeticii secolului XX. am utilizat numai prima versiune a *Cursului* (ediţia „vulgata"), publicată de studenţii lui Saussure. Aceasta deoarece gândirea lui Saussure a fost accesibilă pionierilor poeticii structurale în această versiune.
26. Faptul că Saussure a „pus în paranteze" problema referentului în Semantica sistemului lingvistic *(la langue)* nu implică neapărat ideea că 'nnbajul *(langage)* este autoreferenţial. Legătura cu lumea trebuie să fie sabilită prin activitatea verbală şi, ca urmare, conceptul referinţei Mapare în teoria saussuriană a vorbirii *(la parole)* (vezi Skalicka 1948;

Slama-Cazacu 1970; Engler 1973, 48; Harris 1982-83). De asemenea, putem afirma că sistemul lingvistic *(la langue)* este relaţionat cu lumea prin folosirea sa *(la parole).*
27. „Legătura" sau „corelaţia" sunetului cu sensul a fost pivotul semanticii structurale modeme (vezi Jakobson 1971. 2:103; Bierwisch 1971. 18; Matejka 1975; Sangster 1982, 5-6). Afirmaţia lui Saussure că limbajul impune o structură gândirii *(pense'e),* care, prin natura sa, este ..haotică", aserţiune care a fost de nenumărate ori folosită greşit, nu presupune un angajament ontologic. De Mauro a argumentat convingător că teza lui Saussure ..nu neagă existenţa unei lumi a percepţiilor, a idealizărilor etc. în afara limbajelor" (1972. 463-464, n. 227).
28. Unitatea elementară a limbajului nu a primit un nume în *Curs.* în diferite interpretări, ea a fost identificată cu „cuvântul", dar „monemul" (Godel 1966b, 68; De Mauro 1972, 458, n. 207) sau „morfemul" (Sangster 1982, 3) sunt nişte variante de interpretare mai bune.
29. Această teoremă leagă „signifie"-ul lui Saussure cu „sensul" lui Frege (vezi cap. 4, sec. 2). Legătura dintre sistemele conceptuale ale lui Frege şi Saussure, esenţială pentru înţelegerea istoriei şi teoriei semanticii moderne, nu a fost studiată niciodată. O interpretare saussuriană a „sensului" lui Frege - fără vreo altă menţiune la Saussure - a fost sugerată de Birjukov (1964, 62).
30. Avându-şi originea în ştiinţele economice (1916. 159-l60: 115). conceptul de valoare este una din cele mai evidente manifestări ale viziunii sociologice ale lui Saussure asupra limbajului, la modă în lingvistica franceză contemporană lui

(vezi mai sus). Amacker a încercat să limiteze „valoarea" la planul semantic al limbajului *(signifie),* dar a fost nevoit să recunoască faptul că trebuie să fie postulată o proprietate analoagă pentru planul expresiei *(signifiant)* (1974, 19).
31. în ciuda faptului că „valoarea semantică" este dependentă de limbă, mereologia lui Saussure nu susține ideea imposibilității traducerii, în uzul lingvistic, diferitele valori ale sistemelor lingvistice particulare sunt dezambiguizate de „un context adecvat". „în *tendre un mouton* şi *manger du mouton* avem două semnificații pentru unul şi acelaşi semn. cărora în limba engleză le sunt repartizate două semne, *sheep* şi *mutton"* (Burger 1961, 8).
32. Termenul lui Saussure pentru al doilea tip de relație este „asociativ"; vezi De Mauro 1972, 468, n. 248.
33. Breal a definit analogia ca una din operațiile schimbării semantice. Wunderli (1981, 71) citează din exemplarele manuscrise ale *Cursului* un pasaj în care analogia este asociată explicit cu creativitatea literară şi artistică.
34. Când vorbesc despre ..primul" şi ..al doilea" Saussure, am în vedere mai curând cronologia receptării decât aceea a producerii. Potrivit

datării lui Starobinski, studiile anagramatice au fost scrise între 1906 şi]9O9 (izvorul pe care l-am folosit eu menționează numai data aproximativă a începerii lor). *Cursul* a fost conceput între 1907 şi 1911 şi. prin urmare, „este, în cea mai mare parte a sa, posterior cercetării anagramelor" (Starobinski 1971, 9).
35. Avalle este de părere că Saussure a încercat să stabilească „o tipologie a «textelor» populare", ceea ce înseamnă că a urmărit să realizeze acelaşi proiect ca şi Propp câțiva ani mai târziu (vezi cap. 6, sec. 4). Cu toate acestea. Saussure nu a reuşit să acceadă la „principiile invariantei" de care o astfel de teorie are nevoie (Avalle 1973. 27. 44).
36. Se ştie că Saussure nu utilizează termenul de ..anagramă" cu sensul său obişnuit Saussure a încercat o serie de alți termeni, dar, în cele din urmă, atât în documentele sale cât şi în comentariile care au urmat, „anagrama" a predominat (pentru o discuție a diferitelor alternative, vezi Wunderli 1972, 44-54).
37. Este de neînțeles cum abandonarea acestui proiect a fost total ignorată şi cum s-a putut ca documentele anagramatice să fie considerate ..opere neterminate" (Meylakh 1976. 115).
38. „Semantizarea" concepției limbajului poetic la Saussure poate fi văzută pe măsură ce studiul său avansează: el a început prin dezvăluirea tiparelor sonore asemantice („armoniile sonore") ale versului latin saturnian (Rastier 1970) şi a continuat cu reconstituirea tiparelor sonore care sunt purtătoarele unui sens ascuns, dar *definit.* în această privință, el a mers dincolo de semantica expresivă, care atribuia un sens *potențial* tiparelor sonore.
39. în această situație, anagrama este cel mai puțin ..ascunsă". De fapt. „variațiile fonetice" ale unui cuvânt-temă reprezintă o tranziție între anagramele ascunse şi jocurile de cuvinte care sunt la vedere (vezi Ivanov 1972 despre poezia lui Mandelştam).

'l Capitolul 6

1. Deşi începuturile şcolii formaliste pot fi semnalate în anii care au precedat revoluția rusă din 1917, nu putem să nu fim de aceeaşi părere cu Erlich care, după ce a luat în calcul toate circumstanțele, a ajuns la următoarea concluzie: „şcoala formalistă este pregătită să apară, în orice context, în postura copilului legitim, dacă nu oarecum excentric, al Perioadei revoluționare, ca parte esențială a atmosferei sale intelectuale deosebite" (1965, 80). Legăturile vitale dintre teoria formalistă şi practica avangardei poeziei ruse au fost prezentate de Pomorska (1968; vezi şi Ambrogio 1968: Pike, ed. 1979).

2. Eichenbaum a caracterizat anumite afirmații ale colegilor săi f0 malişti drept „sloganuri accentuate de paradox, făcute în scop propaoai) distic şi polemic" (1927, 132). Hansen-Love a arătat sursa episterno]0 gică a acestor „sloganuri": ele apar ca urmare a tendinței formaliste de transforma „regularitățile concrete şi limitate la anumite sisteme esteticCe în premise general valabile pentru fiecare teorie şi formă de practicare a artei în pane" (1978. 21).
3. A se vedea Erlich 1965. 26. O recentă interpretare a concepției luj Potebnia poate fi găsită în Presniakov 1980.
4. Erlich vorbeşte despre influența pe care o au formaliştii despre ceilalți „tovarăşi de drum" (1965, 94). Voi încerca să demonstrez că influența a fost reciprocă.
5. Desigur, mai întâi a fost bine cunoscuta monografie a lui Erlich (publicată inițial în 1955) care a oferit cititorului occidental primele informații serioase şi o interpretare din interior a formalismului rus. Partea I a cărții cuprinde un rezumat al istoriei externe permisive. în timp ce partea a doua prezintă doctrina exclusivă. Engel'gardt (1927), cel mai sistematic dintre cercetătorii ruşi ai formalismului, interesat exclusiv de doctrina formalistă, a pornit de la afirmațiile cele mai generale ale esteticii noi pentru a extrage din ele teoria formalistă în forma sa cea mai radicală. Vinogradov. care a urmărit istoria permisivă a poeticii ruse dintre anii 1920 şi 1940 (1959. 5-83). nu a putut acoperi toate golurile. Steiner a încercat să abordeze formalismul în varianta sa cea mai extinsă. dar a sfârşit prin a nega unitatea sa de bază: „Formalismul rus nu este egal cu suma tuturor teoriilor sale [...], ci este un *polemos,* o luptă între puncte de vedere contradictorii şi incompatibile" (1984. 259). Cea mai completă antologie englezească (ed. Matejka şi Pomorska, 1978) este centrată pe filonul principal al formalismului, venind în plus şi cu exemple de la adversarii formalismului - Voloşinov şi Bahtin).
6. în 1912, Schissel von Fleschenberg cu J.A. Golnar au lansat o serie de monografii închinate studiilor de morfologie narativă (Rhetorische Forschungen. Halle/ S.: Niemayer); după câte se pare. au apărut doar două cărți în aceste serii: *Novellenkrănze Lukions,* 1912. şi *Die griechische Novelle. Rekonstruktion ihrer literarischen Form.* 1913. semnate de Schissel singur, fără nici un alt colaborator.
7. Schissel vorbeşte de cartea lui R. Riemann, *Goethes Romanteclmik* (Leipzig, 1902). ca despre o primă încercare de a studia compoziția narativă. O examinare mai atentă a căiții lui Riemann nu poate ascunde faptul că ea cuprinde un studiu tradițional pur descriptiv. îi lipsesc acele trăsături de bază pe care specialiştii germani au încercat să le impună în studiul literaturii, anume caracterul sistematic şi orientarea teoretică mai pronunțată.
8. Schissel şi Seuffert au folosit termenul de „compoziție poetică" *{dichterische Komposition)* atât pentru proza narativă, cât şi

pentru dramă.
9. Istoria conceptului de *compositio* în contextul său retoric originar apare la Scaglione 1972. Kraus a enumerat următoarele părți care țin de *jjspositio,* așa cum apar în tradiția retorică greacă și romană: *pfooinrion-exordium, diegesis-nairatio, prothesis-partitio, pistis-argumentatio, prolepsis-presumptio* și *epilogos-peroratio, conclusio* (1981, 22-23).
10. A se vedea și: „Au fost definite din afară două «ordine» ale desfășurării faptelor povestite: *ordo naturalis,* care e conformă succesiunii]or cronologice, așa cum se poate ea vedea în natură sau cum tradiția o consacră, și *ordo artificialis* (cel mai ilustrativ exemplu este narațiunea din *Eneida)"* (Zumthor 1975, 103). Nu trebuie trecut cu vederea că Zumthor folosește termenul „dispoziție" cu sensul său retoric original.
11. *Novellenkrănze Lukians,* 1912; *Die Rahmenerzăhlung in der ephesischen Geschichte des Xenophon von Ephesus,* 1909. Cadrul narativ a constituit un punct de mare interes pentru poetica germană a acelei perioade, vezi M. Goldstein, „Die Technik der zyklischen Rahmenerzăhlung Deutschlands von Goethe bis Hoffmann" (Diss, Berlin. 1906; H. Bracher, *Rahmenerzăhlung und verwandtes bei G. Keller, C.F. Meyer und Th. Storm* (1909): A. Waldhausen. *Die Technik der Rahmenerzcihlung bei Gottfried Keller* (Bonner Forschunaen NF. voi. 2, 1911).
12. O analiză detaliată a primei nuvele a operei lui Hoffmann revelează faptul că și acțiunea ei este organizată pe principiul contrastului simetric: „în microlumea nuvelei se oglindește macrolumea romanului" (Schissel 1910, 70).
13. Descrierea operei lui Dickens în termenii modelului se află într-o monografie separată (Dibelius 1926).
14. în rezumatul schemei sale, Dibelius a inclus în acest grup numai ■.modul de prezentare" *(Vortrag).* în analizele istorice, formele narative sunt discutate tot sub această denumire. Prin urmare, voi introduce categoria respectivă în reconstituirea schemei.
15. Dibelius îi acordă lui Steme un loc aparte în dezvoltarea romanului englez: „Esența artei lui Steme constă în [...] dizolvarea a orice este solid și în aducerea oricărei forme artistice *ad absurdum"* (1910, 1:239). în mod evident, Sterne a fost de la bun început un subiect atractiv pentru poetica narativă.
16. Am în vedere Stammler, ed. 1957 și Markwardt 1967, voi 5. în opera lui Stammler. Seuffert este menționat ca editor, dar activitatea sa de cercetare este ignorată. Omisiunea cea mai neplăcută apare în voi. 2, "nde monografia lui Schissel nu figurează în bibliografia la E-T.A. Hoffmann. Monografia este inclusă în ediția Voerster 1967. Doar

PP"

un singur articol, referitor la arhiva lui Seuffert, este citat în Weimar (1976, 346, n. 264).
17. Petsch 1934 îl cunoaște numai pe Schissel cel *d[n Entwicklungsgeschichte des griechischen Romans im Altertum,* care este o lucrare relativ neimportantă Lammert 1955 se referă o singură dată la articolul lui Seuffert în *Germanisch-Romanische Monatsschrift,* dar im are cunoștință de opera lui Schissel și Dibelius. Grupul celor doi nu este menționat în Polheim 1965 și nu este în edițiile Kunz 1968, Klotz 1969, Polheim 1970, Lammert et al. 1984. Omisiunile de natură bibliografică sunt recuperate doar în bibliografia de naratologie. ediția Haubrichs 1976, 257-331.
18. în recenzia pe care o face la *O teorii prozy* (Despre teoria prozei) a lui Șklovski, Șor reproșează pe drept cuvânt autorului „o cunoaștere superficială a celor mai importante titluri din literatura de specialitate" (1926. 204).
19. De asemenea, Jirmunski l-a creditat pe Dibelius și ca urmare ideile și schema sa au devenit accesibile cititorului rus prin traducerea Introducerii la Dibelius 1910 (în V. Jirmunski. ed. *Problemî literaturnoi formî* [Probleme de formă literară]. Moscova 1928).
20. Faptul că Șor utilizează în mod greșit poetica narativă germană într-un atac împotriva formaliștilor ruși poate fi interpretat ca un semn al acelor timpuri.
21. Să ne reamintim că eticheta de ..formaliști" a fost dată poeticienilor ruși de către criticii ostili acestei mișcări. Ei înșiși și-au precizat mult mai corect poziția epistemologică pe care au avut-o la început numindu-se „școala morfologică".
22. în scurta lucrare de sinteză a lui Tomașevski. prin expresia ..motivație compozițională" (1928, 145-46) se întâlnește numai derivarea termenului.
23. Rîbnikova a identificat compoziția cu „legile după care se construiește întregul artistic", prezente mai ales în planul poetic, în dezvoltarea acțiunii, în unitatea eroului și în unitatea stilului" (1924, 108, 111). Rîbnikova a descoperit „legea" compozițională a romanului *Război și pace* al lui Tolstoi: contrastul (antiteza). Contrastul determină repartiția personajelor, succesiunea scenelor și semantica limbajului (1924, 5-21). Jirmunski (1921) a preferat termenul de ..compoziție" pentru a desemna ramura cea mai de sus a poeticii (studiul structurilor poetice generale), care este precedată de fonetica poetică (studiul eufoniei) și de semasiologia poetică (studiul tropilor). Teoria genului este strâns legată de compoziție. întorcându-se la originile muzicale ale termenului, Jirmunski compară genurile literare cu forme de compoziție muzicală (sonată, simfonie, cântec). „Compoziția" cu sensul acesta totalizator, a rămas un termen favorit al poeticii. El se întâlnește, de exemplu. în explicația pe care o dă Propp metodei sale din *Mor/ologi"*

^sinului: „definiția basmului nu se face prin intrigile sale, ci prin coinpoziția pe care o are". Prima sarcină a investigației sale a fost aceea *Je* a determina unitatea compoziției basmelor" (1976, 137).
24. într-o confruntare sumară cu Eichenbaum, Petrovski afirmă că folosește termenii *„siuzet"* și *„fabula"* exact în sensul opus utilizării lor obișnuite de către formaliști (definiția în Tomașevski 1928, 137; cf. Cernov 1977. 40). Pentru Petrovski. ..*siuzet"* este „materialul operei artistice", în timp ce *„fabula"* este „un «siuzet» modelat poetic" (1925. 196-l97). Acest echivoc terminologic nu poate ascunde de fapt o concordanță de substanță.
25. Conceptul lui Petrovski de funcție din morfologia „fiziologică" este radical diferit de cel de „funcție" din morfologia Ur-tipului, iar accepțiunile lor nu trebuie confundate. De fapt, cele două proiecte merg în direcții opuse: morfologia fiziologică duce către o înțelegere a individualității operelor narative, morfologia Ur-tipului către relevarea structurii lor invariante universale.

26. Nu sunt convins că Petrovski 1927 prezintă o morfologie evident diferită de cea din lucrările anterioare, aşa cum e de părere Steiner şi Davidov (1977, 157, n. 21). De la bun început, Petrovski şi-a întemeiat modelul pe distincţia dintre „dispoziţie" şi „compoziţie", considerată esenţială pentru structura nuvelei. Iniţial, modelul a fost conceput pentru a reprezenta structura *generică* a nuvelei, dar categoriile sale au fost nu o dată folosite de Petrovski pentru a descrie şi alte texte narative.
27. Reformatski era obişnuit cu modul de a gândi al lui Petrovski, deoarece participase la seminarul său (vezi 1922, 3). în acelaşi timp, studiul lui Reformatski este îndeaproape legat de şcoala formalistă: a fost prima publicaţie dintr-o serie de monografii ale ramurii de la Moscova a OPOIAZ-ului. Mai mult, în partea din lucrare rezervată concluziilor, Reformatski leagă explicit schema sa de studiile lui Şklovski despre alcătuirea intrigii, studii apărute anterior (1922, 19).
28. Studiul lui Neiman este opera unui erudit ucrainean şi, strict vorbind, nu aparţine poeticii ruse, deşi legăturile sale cu morfologia compoziţională rusă şi, în special, ceea ce recunoaşte explicit că îi datorează lui Dibelius, îl plasează în interiorul unghiului nostru de observaţie. Independent de morfologia germană (dar pe baza modelului organic) morfologia narativă a Ur-tipului a fost iniţiată în Franţa de Joseph Bedier (vezi Bremond 1973, 48-58), pe care Propp îl recunoaşte ca predecesor al său. De asemenea, Propp cunoştea opera lui Nikiforov (1928, 17). O Perspectivă generală şi o stabilire a predecesorilor lui Propp în cercetarea folclorică rusă se găseşte la Jason 1977.
29. „Componemul" lui Gippius este probabil primul termen „emic" 'ntrodus în metalimbajul poeticii narative (pentru o reformulare a "Poziţiei unităţii „etic" - ..emic" vezi Dolezel 1972).

30. Deoarece studiul lui Neiman nu este uşor accesibil, ar putea <■ folositor să citez aici „episoadele de bază" ale povestirii invariante a *w* Kuliş: 1. Eroul se pregăteşte pentru o călătorie sau este deja la druIri' 2. Eroul ajunge la un castel pentru a participa la un banchet, und cunoaşte o femeie frumoasă. 3 Dragostea celor doi se naşte pe fundalul unor tulburări care au loc în ţară. 4. Existenţa unui alt pretendent la mâna frumoasei tulbură dragostea 5. Lupta pentru iubită îi aduce pe adversari faţă în faţă, într-un duel. 6. Frumoasa îl îngrijeşte pe eroul rănit. 7. Eroul descoperă că se află în tabăra duşmanului. 8. Eroul este dus la închisoare 9. Eroul se deghizează şi reuşeşte să scape din închisoare (1927, 146-l5l-j
31. Morfologia lui Propp a fost caracterizată ca o „renaştere a ideilor lui Goethe" (Ivanov şi Toporov 1975, 45). De asemenea, trebuie să reamintim marea asemănare dintre rezultatele la care a ajuns Propp ş; morfologia ..formelor simple" ale lui Jolles, inspirată din teoria lui Goethe (1930: cf. Svejkovsky 1974, 876; Stempel 1978, 34-35; Kanyo 1981,73).
32. „Funcţia" lui Propp nu este un termen prea fericit, deoarece mai adaugă acestui cuvânt supraîncărcat semantic încă un sens. Temenul de „motifem" sugerat de Dundes (1964; cf. Dolezel 1972) este, cu siguranţă, preferabil, dar utilizarea lui aici ar denatura prezentarea morfologiei lui Propp.
33. Vreau să amintesc din nou că, după părerea mea, invariantele Ur-tipului nu pot fi identificate cu genurile literare (vezi cap. 3, sec. 2B). Prin urmare, o încercare de a vedea în morfologia lui Propp o teorie a genului (Eimermacher 1975) mi se pare că se bazează pe o confuzie.

Capitolul 7

1. Mai târziu, în recenzia la traducerea cehă a cărţii lui Şklovski *Teoria prozei* (1934), Mukarovsky a rezumat atât ceea ce şcoala cehă datorează formalismului rus timpuriu, cât şi critica pe care o aduce acestuia
2. Ultimele puncte de vedere despre sursele internaţionale şi indigene ale teoriei şcolii de la Praga pot fi găsite la Sus 1972: Cerventa 1973, Matejka 1976. Fokkema şi Kunne-Ibsch 1977, 10-49; Rensk? 1977, Steiner 1984. Legăturile şi deosebirile structuralismului praghezcu şi faţă de curentele intelectuale şi ştiinţifice din Europa anilor 193» (fenomenologie, pozitivism logic, psihologie gestaltistă, psihanaliza) încă îşi aşteaptă descoperitorii. Este deja clar că structuralismul praghe[2] a fost unul din roadele apărute ca urmare a înfloririi culturii central[6] europene între cele două războaie mondiale.
3. Nu se poate totuşi vorbi de faptul că nu au existat critici a"uS structuralismului şcolii de la Praga, care porneau de la presupunere
ă că poetica acesteia era pur formalistă şi imanentistă. Mai grav ^ecât atât ar fi o excludere totală a şcolii de la Praga din istoria poeticii seColului XX: „în primele două decade ale acestui secol ţara reînnoirilor este Rusia, unde se formează un curent de idei cunoscut sub numele de formalism. între războaie, centrul de gravitate se mută în Germania; teoria literară se divide atunci în mai multe tendinţe, unele legate de stilistică, altele de o abordare «morfologică». între anii 30 şi 40, în Anglia şi Statele Unite s-au dezvoltat mai multe curente de critică formală, dintre care cel mai celebru este noua critică" (Todorov 1981, xxvi). Ignorarea poeticii şi esteticii Şcolii de la Praga este tipică pentru istoricii şi comentatorii occidentali ai structuralismului (vezi, de exemplu, Jameson 1972). Lingvistica Şcolii de la Praga a avut o soartă mai bună. Ea a fost recunoscută ca prima etapă post-saussuriană în dezvoltarea structuralismului european (vezi Stankiewicz 1983; Tobin, ed. 1988).
4. Jakobson a prevăzut o viitoare extindere a domeniului semioticii atunci când a propus să se studieze „întregul univers cultural" ca un domeniu al semnificaţiei şi comunicării (Eco 1977, 44-45). O semiotică a culturii se formează dintr-o estetică şi poetică semiotică.
5. în cadrul şcolii buhleriene şi pragheze de lingvistică funcţională, ..funcţia" este folosită cu sensul de „ţintă" sau de „scop", mai curând decât cu sensul matematic de „corespondenţă între două variabile matematice" (Jakobson 1963, 2:526; vezi Skalicka 1947-48; Holenstein 1976, 121).
6. Referindu-se în special la tradiţia biihleriană, Holenstein (1981) a caracterizat ideea „polifuncţionalităţii" ca pe o achiziţie majoră a gândirii funcţionaliste moderne (vezi, de asemenea, Broekman 1971, 95-96: Chvatik 1981a, 138-39). Martinez-Bonati au reformulat schema lui Biihler în termenii „modurilor de semnificaţie", dar au păstrat ideea polifuncţionalităţii. *„Toate* actele vorbirii umane au trei dimensiuni de semnificaţie" (1981, 54).
7. Au fost făcute diferite propuneri de modificare şi extindere a triadei lui Biihler (vezi Kainz 1965, xv). Majoritatea însă nu ţin cont de principiul epistemologic fundamental al lui Biihler de derivare a sistemului funcţiilor limbii dintr-un model de comunicare verbală. Astfel de propuneri ad hoc sunt, de exemplu, ideea lui Popper de a extinde triada lui Biihler printr-o funcţie „argumentativă" („explicativă") (1963, 134-35. 295) sau cea a lui Horălek de a adăuga o „funcţie de caracterizare" (1964, 45).

Deşi Biihler a trăit în Statele Unite din 1939 când s-a sfârşit din viaţă, opera sa a fost practic ignorată de specialiştii nord-americani. cu câteva excepţii (Garvin 1966; Sebeok 1981. 9l-l08; Innis 1982). Innis 1982 face o traducere englezească la *Die Axiomatik der Sprachwissenschafi* (1933), care conţine *in nuce* ideile esenţiale din Biihler 1934. Pentru recente aprecieri ale operei şi influenţei lui Biihler, Vezi Kamp 1977: Eschbach. ed. 1984.

8. în schema lui Jakobson, la inspiraţia biihleriană se adaugă n impuls provenit din teoria matematică postbelică a comunicării (Shann0 şi Weaver 1949, 5-6, 948-999; Cherry 1957, 169-l70), mărturie a conţi" nuităţii istorice a teoriei lingvistice a comunicării.

9. în exprimarea foarte precisă a lui Riffaterre, „poezia în m^ special nu poate fi separată de conceptul de text" (1978, 2).

10. Jakobson a ajuns la această concepţie prin G.M. Hopkins. . un eminent cercetător în ştiinţa limbajului poetic" (1960. 72). şi prJn Mallarme (vezi Todorov 1977, 340-41; Stierle 1982. 275-76).

11. Teoria limbajului standard s-a născut dintr-o polemică aprinsă între membrii Cercului lingvistic de la Praga şi un grup de purişti cehi conservatori (vezi Havrănek şi Weingart, ediţiile 1932). Contextul polemic a avut o influenţă puternică, deşi rareori remarcată, asupra pn'. melor formulări de principiu ale lingvisticii şi poeticii pragheze. Faimoasa aserţiune că limbajul poetic este o „deviaţie" sau o ..deformare" a limbajului standard, care a fost gândită ca o provocare la adresa restricţiilor arbitrare ale puriştilor cehi impuse limbajului poeziei cehe modeme (vezi Wellek 1969. 12-l3: Garvin 1983)', a fost adeseori interpretată greşit de ultimii comentatori, deoarece era scoasă în afara contextului polemic în care apăruse.

12. într-un comentariu incitam, dar din păcate scurt. Havrănek a avansat ideea că schema biihleriană ar putea fi interpretată ca un cadru pentru definirea *stilurilor funcţionale,* în timp ce „funcţiile sociale" ar determina varietăţile *limbajelor funcţionale* (1942, 64; cf. Dolezel 1969). în prezentările lingvisticii Şcolii de la Praga nu s-a recunoscut că versiunea socio-funcţională a fost esenţial diferită de sistemul biihlerian. Chiar şi Bulygina, care cunoaşte opera lui Havrănek, continuă să fie de părere că „teoria Şcolii de la Praga a funcţiilor limbajului reprezintă o modificare a teoriei lui Biihler bazată pe diferenţierea a trei elemente fundamentale de comunicare lingvistică" (1964, 116).

13. Mai târziu, Vodicka a ridicat tematica la rangul de nivel central al structurii poetice, legat nu numai de nivelul lingvistic, ci şi de realitatea extraliterară: *..Tematica este exact acel strat al structuri' literare prin a cărui mediere problemele vieţii ţi cele curente ale unei comunităţi exercită una dintre cele mai puternice influenţe asupi" evoluţiei imanente a structurii literare"* (1942, 168). Este greu de înţeles cum a putut fi asociată metoda lui Mukarovsky cu poetic „specificaţionistă" a lui Propp (Bojtăr 1985. 34). în realitate, mereolog' Şcolii de la Praga nu include morfologia Ur-tipului.

14. Marile nume care au studiat poetica Şcolii de la Prag3' . observat acest principiu de bază. Bulygina a rezumat concepţia pragne'■' a limbajului poetic după cum urinează: „Limbajul poetic trebuie sa ^ văzut ca o încălcare organizată şi sistematică a normelor lincvistlC.eQ64. se caracterizează prin *regularitate strictă [vplone zakonomernoe]* (

[18: s.a.). Peer a caracterizat această operaţie estetică ca pe o sistematică aşezare în avanscenă" (1986, 7).

15. Această perspectivă este inerentă în structura saussuriană, unde limbajul reprezintă un loc de întâlnire între sunet şi sens (vezi cap. 5, sec. 2). Prin urmare, aşa cum spune Jakobson, poezia „implică concentrarea asupra sunetului, sensului şi asupra interacţiunii lor. Semantica este un constituent esenţial al poeziei şi, în mod corespunzător, al analizei ei ştiinţifice, denumită poetică" (1985, 7:99).

16. în rezumatul făcut reconstituirii lui Jakobson a „mitului sculptural" la Puşkin (Jakobson 1937. 318-367), Pomorska a indicat un alt mod de schimb care se petrece în raportul „operă-viaţă": ..Potrivit rezultatelor analizei lui Jakobson, nu numai situaţia din realitate are un rol activ în procesul creaţiei literare, ci şi însuşi produsul creat este activ şi adesea decisiv pentru biografia poetului" (1977, 373). Jefferson a mers pe urmele atitudinii de respingere a determinismului biografic până la Tomaşevski (1982. 26; cf. Steiner 1984, 129-l30).

17. Mukarovsky nu a dezvoltat suficient conceptul de gest semantic, dar l-a aplicat de multe ori în analizele sale penetrante făcute scriitorilor şi poeţilor cehi. El s-a bucurat de o atenţie considerabilă din partea comentatorilor săi (Prochâzka 1969. 64-65. 68; Jankovic 1972: Mercks 1980: Schmid 1982b: Burs 1985. 87-96. 288-296. 398-401: Volek 1985. 288-330).

18. Recenzia lui Mukarovsky la primul volum al lui J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichnmg.* publicat la Berlin în 1939, a reprezentat ocazia pentru stabilirea unei relaţii apropiate cu fenomenologia

19. Accentul pe care îl pune Mukarovsky pe rolul activ al publicului ÎI duce la o afirmaţie destul de dubioasă: „Nu există nici o linie de hotar fermă între producătorul şi receptorul produsului de artă [...]; în ceea ce priveşte participarea ambelor părţi, şi anume a părţii active şi a celei pasive, nu se poate vorbi de o diferenţă fundamentală între un enunţ lingvistic şi o operă de artă" (1947, 1:34). Aceasta înseamnă că în comunicarea literară, la fel ca în cadrul schimbului lingvistic obişnuit, fiecare individ poate să-şi asume alternativ rolul de „emiţător" şi „receptor". Mukarovsky se referă în mod expres la arta populară, unde o astfel de situaţie e posibilă în mod real. Dar atunci când a meditat la diferenţa mtre poezia populară şi „literatura înaltă", el nu a mai putut să-şi Ustină teoria, observând că în cazul ultimei „personalitatea creatoare ^ste distinctă de personalitatea receptoare (cititorul)" (1941. 152; 160).

s stfel, prin Mukarovsky se reconfirmă teza poeticii semiotice, care sUne că există un transfer asimetric în comunicarea literară, dominat •emiţător", dar care necesită o participare activă a „receptorului".

c 20. Această lipsă se reflectă în diversitatea de opinii existente la [•tentatorii operei lui Mukarovsky. Steiner interpretează referenta lversală ca „realitate *in toto"* (1978. 371). Fokkema a pus în lumină

ideea lui Mukarovsky că o operă de artă „poate avea un sens indirect sa metaforic în raport cu realitatea în care trăim" (Fokkema şi Kunne-Ibsch 1977, 32). Mayenowa a înţeles termenul ca însemnând „experiem variată a destinatarului" (1978, 428). Veltrusky crede că poziţii] „fenomenologice" şi „sociologice" ale lui Mukarovsky referitoa/ „referinţa universală" „au fost în mare măsură complementare" (1980-81, 140). Ideea operei de artă ca „model al lumii" (Chvatîk 198ja 116l-70) nu a făcut parte din estetica „clasică" a Şcolii de la Praga.

21. Nu avem nici o dovadă că Mukarovsky ar fi cunoscut opera lui Frege. Evident, el a ajuns pe cont propriu la teoria despre adevărul poetic. Se pare că nici unul din cercetătorii Cercului lingvistic de la Praga nu cunoştea filosofia limbajului a lui Frege. Sus (1972), care a investigat sursele germane ale structuralismului praghez, nu îl menţionează pe Frege. Când în cele din urmă Frege, a fost remarcat de lingviştii praghezi, i s-a făcut o primire critică, iar asemănări între filosofia sa a limbajului şi semantica Şcolii de la Praga nu au fost recunoscute (vezi Horâlek 1967. 35-38; Hausenblas 1972). în ceea ce priveşte punctul de vedere critic al lui Mukarovsky despre pozitivismul logic vezi Burg 1985, 269-272.

22. în ultima operă reprezentativă a poeticii Şcolii de la Praga. şi anume în Vodicka 1948, conceptul de „lume ficţională" precum şi sintagme de tipul „construirea lumii ficţionale" au intrat în metalimbajul semanticii literare. Cu toate acestea însă, Vodicka a lăsat conceptul într-un stadiu preteoretic.

23. Jakobson redă (sau inventează) o inteligentă anecdotă despre căile întortocheate ale transmiterii unui mesaj literar: „De curând, călătorind cu trenul am asistat întâmplător la o frântură de conversaţie. Un bărbat îi spunea unei tinere doamne: «Au transmis *Corbul* la radio. Era o înregistrare veche a unui actor englez mort de mai mulţi ani. Aş fi dorit să-i fi auzit *nevermore-\i\.»* Deşi nu eram destinatarul mesajului oral al străinului, l-am recepţionat şi, mai târziu, am transpus enunţul tău într-o variantă scrisă de mână, apoi, într-o formă tipărită [...] Astfel, acelaşi cuvânt a fost pus în circulaţie succesiv de «stăpânul» lui ipotetic, de corb, de iubit, de poet, de actor, de staţia de radio, de străinul din tren şi în cele din urmă, de autorul rândurilor de faţă" (1964. 50-51).

24. Un caz intermediar între citirea pasivă şi cea activă este punerea în scenă a textelor literare, îndeosebi operele de teatru şi recitările textelor de poezie. Această problemă fascinantă face parte din semiotica comunicării literare, dar nu s-a bucurat de prea multă atenţie din partea teoreticienilor. Aş vrea să menţionez că una din primele formulări ale unei poetici semiotice poate fi găsită într-un excepţional studiu de declamaţie poetică (Bernştein 1927; vezi Striedter 1976, XLVII).
. .

25. Explicaţia lui Levy consună cu o recentă caracterizare a aşa-nurnitei *problematique* de natură structurală şi semiotică, în care este vorba de ,i°"
jjjare unei serii de cercuri concentrice ce conduc spre exteriorul textului, la contextul său cultural şi literar" (Suleiman 1980, 12; vezi şi Schmidţ, 1973).

26. în ciuda acestor disocieri explicite (sau poate, chiar diri pricina lor), faptul că Vodicka împrumută de la Ingarden „conceptul de concretizare" a avut ca rezultat o legătură spontană a teoriei sale a receptării cu *Rezeptions-osthetik,* care a dus la o confuzie ce nu a fost total clarificată până acum (pentru păreri contradictorii, vezi Schmid 1970, Fieguth 1971. Martens 1973, Striedter 1976, LXffl-LXV; Glowinski 1979; Man 1982, XVH-XVm). Cu toate acestea, a susţine că teoria receptării literare a Şcolii de la Praga „s-a bazat pe *Rezeptionsăsthetik"* (Jauss 1970, 246; 1982, 72) este un neadevăr.

27. Vodicka a făcut o fină distincţie între cititor, critic, teoretician şi istoric literar. Cu siguranţă, criticul este un cititor, dar actul critic depăşeşte cu mult lectura obişnuită. Astfel, metodele criticului nu trebuie să fie identificate cu „metode ale analizei ştiinţifice a operelor literare sau cu manierele de abordare ale teoriei literare" (1942, 37; 200-201).

28. Merită să fie amintit că teoria receptării lui Vodicka nu se limitează la includeri de opere literare particulare;. „Unităţi literare supraordonate" adică autori, grupări literare, perioade şi literaturi naţionale în ansamblu sunt supuse procesului de receptare şi îşi păstrează vitalitatea printr-o continuă reprelucrare,

29. Dacă urmărim procesul adaptării dincolo de domeniul literaturii, descoperim legătura dintre transducţia literară şi „traducerea intersemiotică" (Jakobson 1959, 429), incluzând aici integrarea transformărilor literare în sisteme semiotice sincretice (film, teatru, operă, lied etc).

30. „Unitate în diversitate" este un termen jakobsonian. El l-a înălţat la rangul de „problemă esenţială a limbii şi punct central de interes al lingvisticii" (1959,430).

31. Popovic 1980 este cea mai cuprinzătoare descriere a teoriei şi cercetării grupului slovac; Mozejko 1979 are cea mai lucidă interpretare a acestui fenomen. Din păcate, Popovic", în lucrarea citată, a uitat să amintească influenţa stimulatoare pe care a exercitat-o Levy şi şcoala de la Praga în general, asupra sa şi a grupului său.

32 Termenul de „metatext" este confuz, deoarece numai o parte din derivatele „prototextelor" au un caracter metatextuaL Prin urmare, nu mai are rost să spunem că în lanţul transducţiei literare, statutul de texte primare şi secundare este relativ. Un text secundar devine un text primar când transducţia continuă dincolo de receptarea sa

33. A separa *signifiant-ul* de *signifie* duce, de fapt, înapoi la concepţia Primitivă, presemiotică, a textului literar ca „puncte negre pe hârtia albă". mtr-o viziune semiotică, „punctele negre" sunt structurile *semnificante,* Purtătoarele exclusive ale sensului Striedter (176, LXXXI) a observat că Mukarovsky, atunci când stabileşte dihotomia „operă-lucru" - „obiect estetic", nu analizează, din păcate, şi structura „operă-lucru" pe care o "tfăţişase cu meticulozitate în studiile sale anterioare.

BIBLIOGRAFIE

Surse primare

Aristotel, *Analytica Postehora, [Analitica secundă,* trad. rom. Mircea Florian, în *Organon,* voi. II, Editura Iri, Bucureşti, 1998].
Idem, Ethica Nicomachea, [trad. rom. Stella Petecel, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988].
Idem, Metaphysica, [trad. rom. Ştefan Bezdechi, Editura Iri, Bucureşti, 1996].
Idem, Poetica, [trad. rom. D.M. Pippidi, Editura Iri, Bucureşti, 1998].
Idem, Rhetorica.
Idem, The Basic Works of Aristotle. Ed. Richard McKeon. New York: Random House, 1941.

Idem, Poetics. Trans. Gerald F. Else. Ann Arbor: University of Michigan Preş, 1967.
Trimiterile la citatele din Aristotel sunt date după cum urmează: titlul prescurtat al operei *(APst, EN, Meta, Poet, Rhet),* cartea, capitolul şi pagina ediţiei greceşti Bekker. *EN* 6, 3, 1139b ar trebui citit după cum urmează: *Etica Nicomachea,* Cartea a Vi-a, capitolul 3, pagina 1139, coloana b. Citatele din *Poetică* au fost date în traducerea lui Else, păstrându-se însă împărţirea tradiţională pe capitole. [Traducerea în româneşte conţine citatele din *Poetica* în versiunea clasicistului D.M. Pippidi, *n.t.].*
Bally, Charles, 1909. *Trăite' de stylistique francaise.* Voi. !• Heidelberg: Winter. Cit ed a III-a, Geneva: George; Paris: KlinksieK, 1951.
Idem, 1912. „Le style indirect libre en francais moderne. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 4:549-556, 597-606.
Idem, 1914. „Figures de pensee et formes linguistiques-*Germanisch-Romanische Monatsschrift* 6:405-42, 456-70.
Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1735. *Mediationes Philos de Nonnullis ad Poema Pertinentibus.* Halle. Trad. germ. în A Riemann, *Die Aesthetik. Alexander Gottlieb Baumgartens.* Halle' ■■
ii, 1928, pp. 103-l16. Trad. engl. în Karl Aschenbrenner and •vVilliam B. Holter, *Reflections on Poetry.* Berkeley and Los Angeles-yniversity of California Press, 1954, pp. 35-79.
Idem, 1750. 1758. *Aesthetica.* 2 voi. Frankfurt/O.
Bodmer, Johann Jacob, 1728. *Anklagung des verderbten Qeschmackes oder Critische Anmerkungen iiber Den Hamburgischen patrioten, und die Hallisschen Tadlerinnen,* Frankfurt Cit din Johann Jacob Bodmer şi Johann Jacob Breitinger, *Schriften zur Literatur.* Ed. Volker Maid. Stuttgart: Reclam, 1980.
Idem, 1740. *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen,* Zurich: Orell, Rpt Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966.
Idem, 1741. *Critische Betrachtungen iiber die Poetischen Gemtilde ier Dichter,* Zurich: Orell; Leipzig: Gleditsch. RpL Frankfurt/M.: Athenäum, 1971.
Bogatyrjov. Petr. 1937. *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku.* Turciansky sv. Martin: Matica slovenskâ. Trad. engl., *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia.* Trad. de Richard G. Crum. The Hague: Mouton. 1971.
Breal, Michel, 1897. *Essai de se'mantique: Science des signîfications.* Paris: Hachette. Trad. engl. *Semantics: Studies in the Science of Meaning.* Trad. de H. CusL Londra": Hoit, 1900. RpL New York: Dover, 1964.
Breitinger, Johann Jacob. 1740a *Critische Dichtkitnst. 2* voi. Zurich: Orell: Leipzig: Gleditsch. Rpt Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung. 1966.
Idem, 1740b. *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse.* Zurich: Orell. RpL Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.
Biihler, Karl. 1934. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunckion der Sprache.* Jena: Fischer.
Coleridge, Samuel Taylor. 1811. ..Lecture IX. Collier Report." Citat din *Coleridge's Shakespearean Criticism.* Voi. 2. Ed. T. N. Raysor. Londra: Constable, 1930, pp. 158-l81.
Idem, 1817. *Biographia Literaria.* Cit Ed. Arthur Symon. Londra: bem: New York: Dutton. 1949.
Idem, 1818. „Definition of Poetry" Citat din *Coleridge's ^akespearean Criticism.* Voi I. Ed. T.M. Raysor. Londra: Constable, 193O. pp. 163-67.
Dibelius. Wilhelm. 1910. *Englische Romankunst. Die Technik des eilglischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jnl»hwiderts.* 2 voi. Berlin: Mayer & Miiller.
Idem, 1926. *Charles Dickens.* ed. a Ii-a. Leipzig: Teubner.

Frege, Gottlob. 1892. „Uber Sinn und Bedeutung." *Zeitschrifi fur Philosophie und philosophische Kririk* 100:25-50. Citat după *Funktion Begriff, Bedeutung, Funf logische Studien.* ed. a III-a Ed. Gunther Patzio' Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. 40-65. Trad. engl. î^ *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege.* ed. a III. a Ed. Peter Geach and Max Black. Oxford: Blackwell. 1980. pp. 56-78.
Idem, 1918-l919. „Der Gedanke. Eine logische Untersuchung." *Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus* 1:58-77. Citat din *Logische Untersuchungen.* Ed. Gunther Patzig. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966. Pp. 30-53. Trad. engl. în *Collected Papers on Mathematics, Logic, and Philosophy.* Ed. Brian McGuinness. Oxford-Blackwell, 1984. Pp. 35l-372.
Idem, 1969. *Nachgelassene Schriften.* Ed. Hans Hennes, Friedrkh Kambartel, şi Friedrich Kaulback. Hamburg: Meiner, Trad. engl. *Posthumous Writings.* Trad. de Peter Long şi Roger White. Oxford: Blackwell, 1979.
Gippius, Vasili, 1919. „O kompoziţii turghenevsgh romanov" (Despre compoziţia romanelor lui Turgheniev). In *Venok Turghenevu.* 1818-l918. Odessa: N.p. pp. 25-55.
Goethe, Johann Wolfgang. 1773. „Von deutscher Baukunst".
Idem, 1784-85. „Studie nach Spinoza".
Idem, 1786. *Italienische Reise.*
Idem, 1789. „Einfache Nachahmung der Natur, Manier. Stil."
Idem, 1790. *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären.* Gotha: Ettinger. Trad engl. ..An Attempt to Interpret the Metamorphosis of Plants." Trad de Agnes Arber. *Chronica Botanica* 10 (1946), 2:9l-l15.
Idem, 1795. „Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen."
Idem, 1796. „Einleitung zu einer allgemeinen Vergleichungslehre."
Idem, 1810. *Entwurf einer Farbenlehre.*
Idem, 1817a. 1820. 1822. 1823a *Zur Naturwissenschaft uberhaupt besonders zur Morphologie.* Stuttgart: Cotta
Idem, 1817b. *Italienische Reise II.*
Idem, 1819. „Besserem Verständniss" (comentariu la *West-oslkher Divan).*
Idem. 1823b. „Von deutscher Baukunst."

Idem, 1831. „Principes de philosophie zoologique". *Annales des sciences naturelles.* Paris.
Idem. N.d. ..Fragmente zur vergleichenden Anatomie."
Goethe 1790, 1795, 1796, 1817a, 1820, 1822, 1823a, 1831 sunt citate din *Goethes Morphologische Schriften.* Ed. Wilhelm Troll. Je[na]-Diederichs, 1926. Goethe 1773, 1784-l785, 1789, 1810, 1823b, n.d. aldin *Gedenkausgabe der Werke, Briefe unde Gesprdche.* Ed. Ernst BeutK-f-Voi. 13. *Schriften zur Kunst,* 1954. Voi. 14. *Schriften zur Literatur,*
y[o]l. 16. *Naturwissenschaftliche Schriften,* 1949. Voi 17. *Naturwissen-^aftliche Schriften,* 1952. Zurich: Artemis. Goethe 1786, 1817b, 1819 [c]jt din *Goethes Sămtliche Werke. Propylăen Ausgabe.* Voi. 30, 32. jvlunchen: Mu'ller. n.d. Datele manuscriselor sunt aproximative.
Gotsched, Johann Christoph, 1730. *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen.* Leipzig: Breitkopf. Cit. din rpt Darmstadt: V/issenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.
Grammont, Maurice. 1913. *Le vers franțais. Ses moyens d'expression, son harmonie.* Paris: Champion.
Havrânek, Bohuslav. 1929. „Funkce spisovneho jazyka" (Funcții ale limbajului standard). în *Sbornik prednăsek l. sjezdu csl. profesoru filosofie, filologie a historie,* Praga: N.p. pp. 130-l38.
Idem, 1932. „ukoly spisovneho jazyka a jeho kultura" (Sarcinile limbajului standard şi cultura sa). în *Spisovnd cestina a jazykovd kultura.* Ed. Bohuslav Havrânek şi Milos Weingart Praga: Melantrich. pp. 32-84. Trad. engl. în *A Praga School Reader on Esthetics, Literary Stnicture and Style.* Editat şi trad. Paul L. Garvin, Washington. D.C.: Georgetown University Press, 1964. Reluat în *Praguiana: Some Basic* şi *Less Known Aspects of the Praga Linguistics.* Ed. Josef Vachek şi Libuse Duskovă. Amsterdam: Benjamins, 1983. pp. 143-l64.
Idem, 1942. „K funkcnfmu rozvrstvem spisovneho jazyka" (Despre diferențierea funcțională a limbajului standard). *Casopis pro moderni filologii* 28:409-416.
Textele lui Havrânek sunt citate din *Studie o spisovne'm jazyce* (Studii asupra limbajului standard), Praga: Academia, 1963.
Humboldt, Wilhelm von. 1799a. *Aesthetische Versuche, Erster Teii: Ueber Goethes Hermann und Dorothea.* Brauschweig: Vieweg.
Idem. 1799b. „Essais aestetiques." *Magasin encyclope'dique ou Journal des sciences, des lettres et des arts.* Trad. engl. în *German Romantic Criticism,* (ed.) A. Leslie Wilson. Trad. de Ralph R Read III. New York: Continuum, 1982, pp. 134-61.
Idem, 1830. „Vorerrinnerung. Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung." în *Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt.* Stuttgart: Cotta
Idem, 1836. „Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts." în *Ueber die Kawi-Sprache auf der Insei Java.* "ol. I. Berlin. Trad engl. în *Linguistic Variability and Imellectual bevelopment.* Trad de George C. Buck şi Frithjof A. Raven. Coral [G]ables: University of Miami Press. 1971.
Idem, Humboldt 1799a, 1836 citat din *Werke in funf Bănden.* Ed [A]ndreas Flitner and Klaus Giel. Stuttgart: Cotta, 196l-l981. Humboldt.

1799b citat din Kurt Miiller-Vollmer. *Poesie und Einbildungskraft.* Stuttgart: Metzler, 1967.
Jakobson, Roman, 1933-34. „Co je poesie? (Ce este poezia?), *Volne smery* 30:229-39.
Idem, 1936. „Die Arbeit der sogenannten «Prager Schule»." *Bulleij[n] du Cercle linguistique de Copenhague,* voi I.
Idem, 1937. „Socha v symbolice Puskinove" (Statuia în sistemul simbolic al lui Puşkin). *Slovo a slovesnost* 3:2-24.
Idem, 1959. „On Linguistic Aspects of Translation". în *On Translation.* Ed. R. A. Brower. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. pp. 232-239.
Idem, 1960. „Linguistics and Poetics". în *Style in Language.* Ed Thomas A Sebeok. New York: Technology Press of MIT; Wiley. pp. 350-377.
Idem, 1963. „Efforts toward a Menas-Ends Model of Language in Interwar Continental Linguistics." în *Trendt in Modern Linguistics.* Ed Christine Mohrmann, Frederick Norman, şi Alf SommerfelL Utrecht: Spectrum. pp. 104-l08.
Idem, 1964. „Language in Operation". în *L'Aventure de l'esprit. Melanges Alexandre Koyre.* Paris: Hermann. 2:269-81.
Idem, 1967. „On the Relation between Visual and Auditory Signs." în *Proceedings of the AFCRL Symposium on Moderls for the Perception of Speech and Visual Form.* N.p.: N.p.
Idem, 1980. *The Framework of Language.* Anrr Arbor: Michigan Studies in the Humanities.
Jakobson 1936 şi 1963 cit. din *Selected Writings,* voi. 2. *Word and Language,* 1971; Jakobson 1937, 1959, 1960, 1964, 1967 din *Language in Literature.* Ed. Krystyna Pomorska şi Stephen Rudy. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
Lanson. Gustave. 1893. „Stephane Mallarme'". *Revue Universitare* 2:12l-32.
Idem. 1902. „Contre la rhetorique et Ies mauvaises humanites." ,.Les veritables humanites moderaes." în *U Universite et la Societe moderne.* Paris: Colin. pp. 90-96, 11l-l17.
Idem, 1909. *L'Art de la prose.* Paris: Annales.
Idem, 1910. „La methode de l'histoire litteraire." *Revue du Mois,* October 10, 1910, pp. 385-413.
Operele lui Lanson, cu excepția celei din 1909, sunt citate din *Essois de methode, de critique et d'histoire litteraire.* Ed. Henri Peyre. Paris-Hachette, 1965.
Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1677. „Dialogus." [..Dialog privitor la conexiunea dintre lucruri şi cuvinte şi la realitatea adevărului", trad. rorn-Constantin Floru, în *Opere filosofice.* Ed. Ştiințifică, Bucureşti, 1972].
Idem, 1679. „De libertate."
Idem, 1710. *Essais de The'odice'e.* [trad. rom. Diana Morăraşu şi Ingrid Ilinca, Polirom, Iaşi, 1997]
Idem, 1714. Scrisoare către BourgeL
Idem, N.d. „De modo distinguendi phaenomena realia ab imaginariis." Leibniz 1677, 1710, 1714, [Despre modelul de a distinge fenomenele reale de cele imaginare", trad. rom Constantin Floru, *op. cit.,* Bucureşti. 1972], n.d. citat din *Die philosophischen Schriften,* 7 voi. Ed. C. J. Gerhardt Hildesheim: Olms. 1875-l890. RpL Hildescheim: Olms, 1961. Leibniz 1679 cit din

Nouvelles lettres et opuscules ine'dits de Leibniz. Ed. A. Foucher de Careil. Paris: Durând. 1857. Trad. engl. cit din *Philosophical Papers and Letters,* ed. a Ii-a. ed şi trad de Leroy E. Loemker. Dordrecht: Reidel, 1969.
Levy, Jih'. 1963. „Teorie informace a literârni proces" (Teoria-infor-maţie şi procesul literar). *Ceskd literatura* 11:28l-308.
Idem, 1966. „Geneze a recepce literărnîho dfla" (Geneza şi receptarea operei literare).
Textele lui Levy sunt citate din *Bude literârni vida exaktnî vedou?* (Ştiinţa literară va deveni o ştiinţă exactă?). Praga: Ceskoslovensky spisovatel, 1971.
Mukarovsky, Jan. 1928. *Măchuv Mdj. Estetickd studie {Mai* de Măcha Un studiu estetic). Praga: Facultas philosophica Universitatis Carolinae Pragensis.
Idem. 1934. „K ceskemu prekladu Sklovske'ho Teorie prozy" (Notă asupra traducerii în cehă a teoriei lui Şklovski despre proză), *Cin* 6:123-30.
Idem, 1936a. „L'Art comme fait semiologique." în *Actes du huitieme Congres internaţional de philosophie.* Praga: Orbis. pp. 1065-l072.
Idem, 1936b. *Estetickd funkce, norma a hodnota jako sociălni fakty.* Praga: Borovy. Trad. engl. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts.* Trad. de Mark E. Suino. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications. 1970.
Idem. 1937-38. ,.K problemu funkcf v architekture" (Despre problema funcţiilor în arhitectură). *Stavba* 19:5-l2.
Idem, 1938a „Denomination poe'tique et la fonction esthetique de la langue." în *Actes du IVe Congres internaţional des linguistes.* Ed. L. Hjelmslev et al. Copenhagen: Munksgaard pp. 98-l04.
Idem, 1938b. „Genetika smyslu v Machove poesii" (Geneza sensului >n poezia lui Mâcha). în *Torso a tajemstvî Mâchova dila.* Ed. J. Mukarovsky Praga: Borovy. pp. 13-l10.
Idem, 1939. „Nove nemecke dflo a zâkladech literărnf vedy" (O n°uă operă germană asupra fundamentelor ştiinţei literaturii). *Slovo a slovesnost* 5:210-l6.

Idem, 1939-40. „Strukturalismus v estetice a ve vede o literature" (Structuralismul înestetică şi în ştiinţa literaturii). în *Ottuv slovnîk nove doby.* Voi. 6, pt I: 452-55, 457-459.
Idem, 1940a. „Estetika jazyka" (Estetica limbajului). *Slovo a slovesnost* 6:l-27.
Idem, 1940b. „0 jazyce bâsnickem" (Despre limbajul poetic). *Slovo a slovesnost* 6: 113-l45.
Idem, 1941. „Bâsnik" (Poetul).
Idem, 1942a. „Mfsto esteticke funkce mezi ostatnimi" (Locul funcţiei estetice).
1942b. „Vyznam estetiky" (Semnificaţia esteticii).
1946. „O strukturalismu" (Despre structuralism).
1947. „K pojmoslovi ceskoslovenske teorie umeni" (Despre sistemul conceptual al teoriei cehoslovace despre artă). *Mysl wspolczesna* 2:342-51.
Mukafovsky, 1928, 1934. 1937-38, 1938a, 1938b, 1939-40, 1940a. 1940b, 1947 cit. din *Kapitoly z ceske'poetiky* (Capitole din poetica ceha). 3 voi. Praga: Svoboda. 1948. Mukafovsky 1936a, 1936b, 1941, 1942a. 1942b, 1946 qtd. from *Studie z estetiky* (Studii de estetică). Praga: Odeon. 1966. Mukafovsky 1939 cit. din *Studie z poetiky* (Studii de poetică). Praga: Odeon, 1982. Trad. engl. a lucrărilor Mukafovsky 1934. 1938a. 1940b, 1941 în *The Word and Verbal Ari: Selected Essays* by Jan Mukafovsky. Edit. şi trad. de John Burbank şi Peter Steiner. New Haven: Yale University Press, 1977. Trad. engl. of Mukafovsky 1936a, 1937-38. 1942a, 1942b, 1946 in *Structure, Sign and Function: Selected Essays by Jan Mukafovsky.* Edit şi trad. de John Burbank şi Peter Steiner. New Haven: Yale University Press, 1978. Trad. engl. a lucrărilor Mukafovsky 1939-40 în *The Praga School: Selected Writings,* 1929-l946. Edit Peter Steiner. Austin: University of Texas Press. 1982.
Neiman, Boris, 1927. „Kulis i Valter Skot" (Kuliş şi Walter Scott). în *Pantelejmon Kulis.* Ed. S. Efremov şi O. Doroskevic. Kiev: Ukrain'ska Academija Nauk. Zbiniik Istoricno-Filolohicnoho Viddilu, Nr. 53. 127-56.
Nikiforov, Aleksandr I. 1927. „K voprosu o morfologiceskom izucenii narodnoj skazki" (Despre problema studiului morfologic al basmului), *Sbornik russkogo jazyka i slovesnosti AN SSSR* 101 (1927): 173-78.
Petrovski, M.A. 1921. „Kompozicija novelly u Mopassana' (Compoziţia nuvelei la Maupassant). *Nacala* 1:106-27. Trad. engl- & *Essays in Poetics.* Trad. de Sue Amert şi Ray Parrot Voi. 12, nr. -(1987): l-21.
Idem, 1925. „Morfologya puskinskogo «Vystrela»" (Morfologia nuvelei ..împuşcătura" de Puşkin). în *Problemy poetiki.* Ed. V. J. Brjus°v-Leningrad: Zemlja i Fabrika pp. 173-204.
Idem, 1927. „Morfologija novelly" (Morfologia nuvelei). în *Ars poetica.* Ed. M.A. Petrovski. Moscova: Gaxn. 1:69-l00. Trad engl. în *fcsays in Poetics.* Trad. de Philip E Franz şi Ray Parrott Voi. 12. nr. 2 (l987): 22-50.
Idem, 1928. „Kompozicija *Vecnogo muza"* (Compoziţia romanului *[ternul Soţ).* în *Dostojevskij. Sbornik statej.* Moscova: N.p., pp. 115-61.
Popovic, Anton. 1976. „Aspects of Metatext" *Canadian Review of i Comparative Literature - Revue Canadienne de Literature compare'e* 3:225-235.
Idem, 1980. „Communication Aspect in Slovak Literary Scholarship." în *Language, Literature and Meaning.* Ed. John Odmark. Voi. 2, *Current Ţrends in Literary Research.* Amsterdam: Benjamins, pp. 55-l08.
Propp. V.I. 1928. *Morfologija skazki (Morfologia basmului),* Leningrad: N.p. Cit ed. a Ii-a, Moscova: Nauka, 1969. Trad. engl. *Morphology of the Folktale.* ed. a Ii-a, Ed. Louis A. Wagner. Trad. de Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 1968.
Idem, 1976. *Fol'klor i dejstvitelnost'. lzbrannye stat'ji* (Folclorul şi realitatea: Scrieri alese). Moscova: Nauka.
Reformatski, A. A. 1922. *Opyt analiza novellisticeskoj kompozicii* (Eseu despre analiza compoziţiei nuvelei). Moscova: Muskovskij kruzok OPOJAZ. Trad. engl. în *Russian Formalism.* Ed. Stephen Bann şi John E. Bowlt Trad. de Christine Scholi. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1973, pp. 85-l01.
Rîbnikova, M.A. 1924. *Po voprosam kompozicii* (Despre problemele compoziţiei). Moscova: Dumnov.

Saussure, Ferdinand de. 1906. Notes on Anagrams. Cit din Jean Starobinski. *Les mots sous Ies mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure.* Paris: Gallimard. Trad. engl. *Words upon Words: The Anagrams of Ferdinand de Saussure.* Trad. Olivia Emmet New Haven: Yale University Press, 1979.
Idem, 1907. „Lettres de Ferdinand de Saussure â Antoine Meillet" Ed. Emile Benveniste. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 21:93-l23.
Idem, 1909. „Lettres de Ferdinand de Saussure â Giovanni Pascoli." ™- Giuseppe Nava *Cahiers Ferdinand de Saussure* 24:79-81.
Idem, 1916. *Cours de linguistique generale.* Lausanne: Payot cit Ed 'ullio de Mauro. Paris: Payot, 1972. Trad engl. *Course in General ^nguisrics.* Trad de Wade Baskin. Londra: Owen. 1960.
Schissel, Otmar von Fleschenberg. 1910. *Novellenkomposition in t-T-A. Hoffmanns Exlixieren des Teufels.* Halle/S.: Niemeyer.
Idem, 1912. *Noveilenkrănze Lukians.* Rhetorische Forschungen, Vol- 1. Halle/S.: Niemeyer.

Seuffert, Bernard. 1909-l1. „Beobachtungen iiber dichterisch_e Komposition." *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 1:599-617, 3:569 84, 617-632.
Şor, O. 1927. „Formal'nyj metod na Zapade" (Metoda formală în Occident). în *Ars poetica.* Ed. A.M. Petrovski. Voi. 1. Moscova: Gaxn. pp 127-l43.
Theses 1929. „Theses presentees au Premier Congres des philologues slaves." în *Travaux du Cercle lingistique de Praga.* Voi. i. Praga: pp. 7-29. Trad engl. în *The Praga School: Selected Writings.* 1929-l946. Ed. Peter Steiner. Austin: University of Texas Press, 1982.
Vodicka, Felix. 1941. „Problematika ohlasu Nerudova dila". *Slovo a slovesnost* 7:113-32. Trad. engl. (Problems of the echo of Neruda's work) în *The Praga School: Selected Writings,* 1929-l946. Ed. Peter Steiner. Austin: University of Texas Press, 1982.
Idem, 1942. „Literârnf historie. Jejî problemy a ukoly" (Istoria literară: probleme şi sarcinile ei). în Crem' *o jazyce a poesii.* Ed. Bohuslav Havrânek şi Jan Mukarovsky. Praga: Druzstevnf prâce. pp. 309-400. Trad. engl. (parţial) în *Semiotics of Art: Praga School Contributions.* Ed. Ladislav Matejka şi Irwin R. Titunik. Cambridge. Mass.: MIT Press. 1976.
Idem, 1948. *Pocdtky krâsne prozy novoceske* (începuturile prozei artistice în Cehia). Praga: Melantrich.
Vodicka 1941, 1942 cit. din *Struktura vyvoje.* Praga: Odeon, 1969.
Wolff. Christian. 1720. *Vernunftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen.* Halle: N.p. ed. a IX-a, 1743.
Wordsworth. William. 1800. ..Note to the ..«Thorn»." în *Lyrical Ballads, with Other Poems,* Voi. I. Londra Longman. pp. 21l-l4.
Idem, 1802, „Preface to *Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems."* Voi. 1. Londra, pp. i-lxiv.
Wordsworth 1800, 1802 cit din *Literary Criticism of William Wordswoth.* Ed Paul M. Zall. Lincoln: University of Nebraska Press, 1966.
Jirmunski, Viktor. 1923. „K voprosu o formal'nom metode" (Despre problema metodei formale). Introd. la trad. în rusă a lucrării lui Oskar Walzel, *Die kunslerische Form des Dichtwerks.* Leningrad, cit din *Voprosv teorii literatury: Stat'ji,* 1916-l926 (Probleme ale teoriei literare: Studii, 1916-l926). Leningrad: N.p. 1928.
Ide, 1927. „Novejsie tecenija istoriko-literaturnoj mysli v Germanii (Curente noi în literar istorici din Germania). In *Poetika, Sbornik state}*-Leningrad. Cit din *Iz istorii zapadno-evropejskich literatur* (Din istoria literaturilor occidentale). Leningrad: Nauka, 1981.

Surse secundare

Aarsleff, Hans, 1982. *From Locke to Saussure: Essays on the Study oj Language and Intellectual History.* Minneapolis: University of jvlinnesota Press.
Abercrombie, Lascelles, 1932. *Principles of Literary Criticism.* Londra: Gollancz.
Abrams, M. H. 1953. *The Minor and the Lamp: Romantic Theory and the Criticai Tradition.* Londra: Oxford University Press.
Idem, 1972. „What's the Use of Theorizing about the Arts?" în *In Search of Literary Theory.* Ed. Morton W. Bloomfield. Ithaca: Corneli University Press. pp. 3-54.
Amacker. Rene. 1974. ..Sur la nation de «valeur»." în Amacker. De Mauro, şi Prieto, (ed.) 1974. pp. 7-43.
Amacker. Rene, Tullio De Mauro, şi Luis J. Prieto, (ed) 1974. *Studi saussuriani per Robert Godel.* Bologna: Mulino.
Ambrogio, Ignazio. 1968. *Formahsmo e avangardia in Russia.* Rome: Riuniti.
Arber. Agnes. 1950. *The Natural Philosophy of Plant Form.* Cambridge: Cambridge University Press.
Armstrong. Daniel, şi C. H. van Schooneveld, (ed) 1977. *Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship.* Lisse: de Ridder.
Amdt, Hans Werner. 1979. „Die Semiotik Christian Wolffs als Propădeutik der ars characteristica combinatoria und der ars inveniendi". *Zeitschrifi fiir Semiotik* 1: 325-331.
Arnold. Heinz Ludwig, and Volker Sinemus. eds. 1973. *Grundiuge der Literatur-und Sprachwissenscha.fi.* 2 voi. Voi. 1. *Literaturwissenschaft.* Munchen: Deutscher Taschenbuch Verlag.
Aschenbrenner, Karl. 1968. „Implications of Frege's Philosophy of Language for Literature." *British Journal of Aesthetics* 8:319-334.
Aschenbrenner, Karl, şi William B. Holter, 1954. *Reflections on Poetry.* Berkeley şi Los Angeles: University of California Press.
Atkins, J.W.H. 1934. *Literary Criticism in Antiquity: A Sketch of hs ^evelopment. 2* voi. Cambridge: Cambridge University Press.
Austin, J.L 1961. *Philosophical Papers.* Oxford: Clarendon.
Avalle. D'Arco S. 1973. „La semiologie de la narrativite chez Saussure." în *Essais de la the'orie du texte.* Ed. Charles Bouazis. Paris: Galilee. pp. 17-49.

Bal. Mieke. 1982. „Mimesis and Genre Theory in Aristotle's *Poetics." Poetics Today* 3:17l-l80.
Bann. Stephen. and John E Bowlt, (ed.) 1973. *Russian Formalism.* «Hiibureh: Scottish Academic Press.

Barnes, Jonathan. 1975. „Aristotle's Theory of Demonstration." {n Barnes, Schofield, şi Sorabji, (ed.) 1975. 1:65-87.
Barnes, Jonathan, Malcolm Schofield, and Richard Sorabji, 1975-79. *Articles on Aristotle.* 4 voi. Londra: Duckworth.
Barstow Greenbie, Marjorie L, 1917. *Wordworth's Theory of Poetic Dicton.* New York: Russell and Russell. RpL 1966.
Barthes, Roland. 1970. „L'ancienne rhetorique-Aide-memoire". *Communications* 16a: 172-223.
Bastide, Roger, ed. 1972. *Sens et usage du terme structure dans ks sciences humaines et sociales.* 2d ed. The Hague: Mouton.
Battin, M. Pabst 1974-75. „Aristotle's Definition of Tragedy in the Poetics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33: 155-l70, 293-302.
Beardsley, Monroe C. 1981. „The Name and Nature of Criticism." în Hernadi, ed. 1981. 15l-l61.
Bender, Wolfgang. 1966. Nachwort în Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst* (republicat) Stuttgart: Metzler. 2:2-35.
Benjamin, Walter. 1973. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Benn, Gottfried. 1967. „Goethe und die Naturwissenschaften." în Mayer, (ed.) 1967, pp. 394-417.
Benveniste, Emile. 1966. *Proble'mes de linguistique generale.* Paris: Gallimard.
Berka. Karel. 1983. „Zur Aristotelischen Lehre vom deduktiven Aufbau der Wissenschaft." în Irmscher şi Miiller, (ed.) 1983. pp. 76-81.
Bernştein. Serghei. 1927. „Esteticeskie predposylki teorii deklamacii" (Presupoziţii estetice pentru o teorie a declamaţiei). *Poetika.* Voi. 3. Leningrad: N.p. pp. 25-44. Trad. engl. în *Formalist Theory* (Russian Poetics in Translation. voi. 4). Ed. L.M. OToole şi Ann Shukman. Oxford: Holdan. pp. 7l-89.
Bierwisch, Manfred. 1971. *Modern Linguistics: Its Development, Methods and Problems.* The Hague: Mouton.
Birjukov, B. V. 1964. *Two Soviet Studies on Frege.* Edit. şi trad. de Ignacio Angelleli. Dordrecht: Reidel.
Birke, Joachim. 1966. *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenossische Literatur-und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe. Mizler.* Berlin: Gruyter.
Idem, 1960. „Gottsched's Opera Criticism and Its Literary Sources." *Acta Musicologica* 32: 194-200.
Bleckwenn, Helga. 1976. „Morphologische Poetik und Bauformeii des Erzählens." în Haubrichs, (ed.) 1976. pp. 43-77.
Blumenberg, Hans. 1957. ..«Nachahmung der Natur». Zur Vorgeschichte des schopferischen Menschea" *Studium Generale* 10:266-83.
Bodmer, Hans, şi^Hermann Bodmer. 1900. „J.J. Bodmer. Sein Leben und seine Werke." în *Johann Jacob Bodmer. Denkschrift zum CC. Qeburtstag,* ed. Theodor Vetter et al. Zurich: Miiller. pp. 3-48.
Boethius. Henning. 1973. „Poetik." în Arnold şi Sinemus. (ed.) 1973. pp. 115-33.
Bojtar, Endre. 1985. *Slavic Structuralism.* Amsterdam: Benjamins.
Borsche, Tilman. 1981. *Sprachansichten: Der Begriff der menschlichen Rede in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts.* Stuttgart: Klett-Cotta.
Bosch, Rudolf. 1928. *Die Problemstellung der Poetik. Eine historisch-kritische Untersuchung iiber die Methoden und Grenzen wissenchaftilicher Wertbestimmung.* Leipzig: Voss.
Brăker, Jakob. 1950. *Der erzieherische Gehalt in J.J. Breitmgers Cristischer Dichtkunst.* St Gallen: Tschudy.
Bremond, Claude. 1973. *Logique du recit.* Paris: Seuil.
Broekman, Jan M. 1971. *Struktualismus. Moskau-Prag-Paris.* Freiburg: Alber.
Brown, Clifford. 1967-68. „Leibniz and Aestethic." *Philosophy and Phenomenological Research* 28:70-80.
Brown, Roger L. 1967. *Wilhelm von Humboldt's Conception of Linguistic Reiativhy.* The Hague: Mouton.
Bulygina, T. B. 1964. „Prazskaja lingvisticeskaja skola" (Şcoala lingvistică de la Praga). în *Osnovnye napravlenija strukturalizma.* Ed. M. M. Guchman şi V.N. Jarceva. Moscova: Nauka. pp. 46-l26.
Burg. Peter. 1985. *Jan Mukafovsky. Genese und System der tschechischen strukturalen Asthetik.* Munchen: Hieronymus.
Burger, Andre, 1961. „Significations et valeur du suffixe verbal francais -e-." *Cahiers Ferdinand de Saussure* 18:5-l5.
Butcher, S. H. 1907. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts.* ed. a IV-a, Londra: Macmillan.
Buyssens. E. 1949. „Mise au point de quelques notions fondamentales de la phonoloaie," *Cahiers Ferdinand de Saussure* 8:37-60.
Calvet, Louis-Jean. *1975. Pour et contre Saussure.* Paris: Payot.
Cassirer. Ernst. 1951. *The Philosophy of the Enlightenment.* Princeton: Princeton University Press. Trad. a lucrării *Die Philosophie der Aufklănmg.* Tiibingen: Mohr. 1932.
Cernov, Igor, 1977. „A Contextual Glossary of Formalist Terminology." în *Formalist Theory* (Russian Poetics in Translation, No. 4). Ed. L.M. OToole şi Ann. Shukman. Oxford: Holdan. pp. 13-48.
Cervenka, Miroslav. 1972. „Semantic Contexts." *Poetics* 4:9l-l08.
Idem, 1973. „Die Grundkategorien des Prager literaturwissenschaft-Hchen Strukturalismus." în Zmegac and Skreb. (ed.) 1973. pp. 137-68.

Charpa, Ulrich. 1981. „Kiinstlerische und wissenschaftliche Wahrheit Zur Frage der Ausgrenzung des ăsthetischen Wahrheitsbegriffes." *Poetica* 13:327-44.
Chatman, Seymour. 1966. „On the Theory of Literary Style." *Linguistics* 27:13-25.
Chatman, Seymour, and Samuel R. Levin. 1973. „Linguistics and Literature." în Sebeok. ed. 1973. 10:250-94.
Cherry, Collin. 1957. *On Human Communication.* Cambridge. Mass.: The Technology Press of MIT; New York: Wiley: Londra: Chapman & Hali.

Chomsky, Noani 1964. *Current Issues in Linguislic Theory.* The Hague: Mouton.
Choul, Jean-Claude, 1982. „Michel Breal semioticien: La dispropor-tion du signe." *Recherches Se'miotiques, Semiotic Inquiry* 2:360-97.
Chvatik, Kvetoslav. 1981a *Tschechoslowakischer Strukturalimus. Theorie und Geschichte.* Munchen: Fink.
Idem. 1981b. „Semiotics of a Literary Work of Art: Dedicated to the 90th Birthday of Jan Mukarovsky (189l-"l975)." *Semiotica* 37:193-214.
Cobum. Kathleen. 1974. ..Coleridge: A Bridge between Science and Poetry." în *Coleridge's Variety: Bicentenary Essays.* Ed. John Beer. Londra: Macmillan. pp. 8l-l00.
Cohen. Ralph. 1964. *The Art of Discrimination: Thomson's* The Seasons *and the Language of Criticism.* Londra: Routledge & Kegan Paul.
Idem. 1979. ..Some Thoughts on the Problems of Literary Change. 1750-l800." *Dispositio* 4:145-62.
Compagnon, Antoine. 1983. *La Troisieme Re'publique des lettres: De Flaubert h Proust.* Paris: Seuil.
Conte. Maria-Elisabeth. 1976. „Semantische und pragmatische Ansätze in der Sprachtheorie Wilhelm von Humboldts". în Parret. (ed.) 1976. pp. 616-32.
Corrigan, Timothy. 1982. *Coleridge, Language and Criticism.* Athens, Ga.: University of Georgia Press.
Cowan, Marianne, trad. 1963. *Humanist without Portfolio: An Anthology of the Writings of Wilhelm von Hwnboldt.* Detroit: Wayne State University Press.
Crane, R. S., (ed.) 1957. *Critics and Criticism.* Ed. prescurtată. Chicago: University of Chicago Press.
Cressot, Marcel. 1963. *Le style el ses techniques.* ed. a Va, Paris: Presses Universitaires de France.
Crowe. Michael J. 1986. *The Extraterrestrial Life Debate, 1750-l900: The Idea of a Plurality of Worlds from Kant to Lowell.* Cambridge: Cambridge University Press.

Criiger, Johannes, 1882. *Joh. Christoph Gottsched und die Schweizer J.J. Bodmer und J. J. Breitinger.* Berlin: Spemann.
Culler, Jonathaa 1976. *Saussure.* Fontana/Collins (Modern Masters).
Danes, Frantisek. 1971. „On Linguistic Strata (Levels)." în *Travaux linguistiques de Praga.* Voi. 4. Ed. F. Danes and K. Horălek. pp. 127-l43.
Dascăl, Marcelo. 1978. *La semiologie de Leibniz.* Paris: Aubier Montaigne.
Delbouille, Paul. 1961. *Poe'sie et sonorite's: La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons.* Paris: Belles Lettres.
Idem, 1967. ..Recherches recentes sur la valeur suggestive des sonorites." în *Le vers franțais au 20⁶ siecle.* Ed. Monique ParenL Paris: Klinksieck. pp. 14l-55.
Delesalle, S. 1977. „Michel Breal: Philologie, instruction et pouvoir." *Langages* 45:67-83.
Deloffre, Frederic. 1970. *Stylistique et poetique frangaises.* Paris: Societe d'Edition d'enseignement superieur.
De Mauro, Tullio. 1972. ..Introducere" şi „Note". în F. de Saussure. *Cours de linguistique generale.* Ed. Tullio De Mauro. Paris: Payot
Deutsch, Karl W. 1951. ..Mechanism. Organism, and Society: Some Models in Natural and Social Science." *Philosophy of Science* 18:230-52.
Dick, Steven J. 1982, *Plurality of Worlds: The Origins of the Extraterrestrial Life Debate from Democrims to Kant.* Cambridge: Cambridge University Press.
Dolezel, Lubomir. 1969. ..A Framework for the Statistical Analysis of-Style." în *Statistics and Style.* Ed. L. Dolezel and R. W. Bailey. New York: American Elsevier. pp. 10-25.
Idem, 1972. „From Motifemes to Motifs". *Poetics* 4:55-90.
Idem, 1973. *Narrative Modes in Czech Literature.* Toronto: University of Toronto Press.
Idem. 1979. „Extensional and Intensional Narrative Worlds." *Poetics* 8:193-211.
Idem, 1989. „Possible Worlds and Literary Fictions." în *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium* 65. Ed Sture Allen. Berlin: Gruyter. pp. 22l-42.
Droescher, Hans-Michael. 1980. *Gnmdlagenstudien zur Lmguistik. Wîssenschafttheoretische Untersuchungen der sprachphilosophischen Konzeptionen Humboldts, Chomskys und Wittgensteins.* Heidelberg: Groos.
Dummett, Michael, 1973. *Frege: Philosophy of Language.* Londra: Duckworth.
Dundes, A. 1964. *The Morphology of North American Indian Folktales.* Helsinki: FF Communications. Voi. 195.
Dupont-Roc, Roselyne, and Jean LalloL 1980. *Aristote: La poetique. Texte, traduction, notes.* Paris: Seuil.

Dupuis, Michel. 1977. „A propos des anagrammes saussuriennes". *Cahiers d'analyse textuelle* 19:7-24.
Diiring, Ingemar. 1968. „Von Aristoteles bis Leibniz. Einige Hauptlinien in der Geschichte des Aristotelismus." în *Aristoteles in der neueren Forschung.* Ed. Paul Moraux. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschafl pp. 250-313.
Eco, Umberto. 1977. „The Influence of Roman Jakobson on the Development of Semiotics." în Armstrong şi van Schooneveld. (ed) pp. 39-58.
Idem, 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language.* Bloomington: Indiana University Press.
Edel, Abraham. 1982. *Aristotle and His Philosophy.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Eichner, Hans. 1982. „The Rise of Modem Science and the Genesis of Romanticism." *PMLA* 97:8-31.
Eimermacher, Karl. 1975. „Nachwort des Herausgebers." în Vladimir Propp, *Morphologie des Marchens.* Frankfurt/M.: Suhrkamp. pp. 277-86.
Eichenbaum, Boris. 1927. *Literatura* (Literaturs). Leningrad: Priboj.
Else, Gerald Frank. 1938. „Aristotle on the Beauty of Tragedy." In *Harvard Studies in Classical Philologv.* Voi. 49. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. pp. 179-204.

Idem, 1957. *Aristotle's Poetics: The Argument.* Cambridge, Mass: Harvard University Press.
Idem. 1958. „«Imitation» in the Fifth Century" *Classical Philologv* 53:73-90.
Eng, Jan van der. 1982: „The Effectiveness of the Aesthetic Function." în Steiner, Cervenka şi Vroon, (ed.), 1982. pp. 137-59.
• Engel'gardt, B. M. 1927. *Formal'nyj metod v istorii literatury* (Metoda formală în istoria literară). Leningrad: Academia.
Engell, James. 1981. *The Creative hnagination: Enlightenment to Romanticism.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Engler, R, 1973. „Role et place d'une semantique dans une linguistique saussurienne." *Cahiers Ferdinand de Saussure* 28:35-52.
Idem, 1975. ..European Structuralism: Saussure." în Sebeok. (ed.) 1975. 13:829-86.
Epstein, Seymour. 1983. „A Research Paradigm for the Study of Personality and Emotions." în *Personality-Current Theory and Research*-Ed. Monte M. Page. Nebraska Symposium on Motivation, voi 30-Lincoln: Nebraska University Press. pp. 9l-l54.
Erlich, Victor. 1965. *Russian Formalism: History-Doctrine.* ed>-a Ii-a The Hague: Mouton.

Eschbach, Achim. 1983. „Einige kritische Notizen zur neuesten Biihler-Forschung." *Historiographia Linguistica* 10:149-58.
Idem, ed 1984. *Biihler-Studien,* 2 voi. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Evans, Gareth. 1982. *The Varieties of Reference.* Ed John McDowell. Oxford: Clarendon.
Ferguson, Frances. 1977. *Wordsworth: Language as Counter-Spirit.* New Haven: Yale University Press.
Fieguth, Rofl. 1971 „Rezeption contra falsches und richtiges Lesen? Oder Missverständnisse mit Ingardea" *Sprache im technischen Zeitalter* 37:142-l59.
Fiesel, Eva 1927. *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik.* Tiibingen: Mohr.
Finsler, Georg. 1900. *Platon und die Aristotelische Poetik.* Leipzig: Spirgatis.
Flaker, Aleksandar. 1973. „Der russische Formalismus—Theorie und Wirkung." în Znegac şi Skreb, (ed) 1973. pp. 115-l36.
Fokkema, D. \V„ şi EIrud Kunne-Ibsch. 1977. *Theories of Literature in the Twentieth Century.* Londra: Hurst
Fontaine, Jacqueline. 1974. *Le Cercle linguistique de Praga.* Tours: Mame.
Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences.* Londra: Tavistock. Trad. a lucrării *Les mots et Ies choses.* Paris: Gallimard. 1966, [trad rom, *Cuvintele şi lucrurile,* Univers, Bucureşti, 1996].
Fowler, Roger. 1971. *The Languages of Literature.* Londra: Routledge & Kegan Paul.
Idem, 1981. *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism.* Bloomington: Indiana University Press.
Frank, Ursula. 1972, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ăsthetik des Alexander Gottlieb Baumgarten.* Wiesbaden: Steiner. Studia Leibniziana, Supplementa B, DC
Freeman, Donald G, (ed) 1970. *Linguistics and Literary Style.* New York: Hoit, Rinehart&Winston.
Frei, Henri. 1950. „Saussure contre Saussure?' *Cahiers Ferdinand de Saussure* 9:7-28.
Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism.* Princeton: Princeton University Press.
Fuente, Hans aus der. 1912. „Wilhelm von Humboldts Forschungen Ober Ăsthetik." în *Philosophische Arbeiten.* Voi. 4. Ed Hermann Cohen si Paul Natorp. Giessen: Topelmann, pp. 16l-304.
Gabriel, Gottfried 1970. „G. Frege iiber semantische Eigenschaften der Dichtung." *Linguistische Berichte* 8:10-l7.

Idem, 1971. „Logik und Sprachphilosophie bei Frege." în Gottlob Frege, *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie. Aus dem Nachlass.* J^ Gottfried Gabriel, Hamburg: Meiner. pp. xi-xxx.
Idem, 1975. *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Uteratur.* Stuttgart: Fromann-Holzboog.
Gaede, Friedrich. 1978. *Poetik und Logik. Zu den Grundlagen der literarischen Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert.* Bern: Francke.
Galan, F.W. 1984. *Historic Structures.* Austin: University of Texas Press.
Garvin, Paul L. 1966. „Karl Blihler's Contribution to the Theory of Linguistics." *Journal of General Psychology* 75:212-215.
Idem, 1983. „Role des linguistes de l'Ecole de Praga dans le developpement de la norme linguistique tcheque." în *La norme linguistique.* Ed. Edith Berard şi Jacques Maurais. Quebec: Robert pp. 143-52.
Genette, Gerard. 1976. *Mimologique: Voyage en Cratylie,* Paris: Seuil.
Idem, 1979, *Introduction a l'architexte.* Paris: Sauil.
Idem, 1982. *Palimpsestes: La litterature au second degrâ.* Paris: Seuil.
Gipper, Helmut, şi Peter Schmitter. 1975. „Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie im Zeitalter der Romantik." în Sebeok, (ed.) 1975 13:48l-606.
Girill, T. R. 1976. „Criteria for the Part-Whole Relation in Micro-Reductions." *Philosophia* 6:69-79.
Glowiriski, Michal. 1979. ,.On Concretization." în Odmark, (ed.) 1979. pp. 325-349.
Godel, Robert 1966a. „F. de Saussure's Theory of Language." în Sebeok, (ed.) 1966. 3:479-493.
Idem, 1966b. „De la theorie du signe aux termes du systerne." *Cahiers Ferdinand de Saussure* 22:53-68.
Idem, 1982. „Le souvenir de Charles Bally (1865-l947)." *Cahiers Ferdinand de Saussure* 36:55-61.
Idem, ed. 1969. *A Geneva School Reader in Linguistics.* Bloomington: Indiana University Press.
Golden, Leon, şi O. B. Hardison, Jr. 1968. *Aristotle's Poetics: A Translation and Comentary for Students of Literature.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
Gordon, W. Terrence. 1982. A *History of Semantics.* Amsterdam: Benjamins.

Granger, Gilles-Gaston. 1976. *La theorie aristotelicienne de Io science.* Paris: Aubier Montaigne.
Grossmann, Reinhart 1975. „Perceptual Objects, Elementary Particles, and Emergent Properties." în *Action, Knowledge and Reality. Criticai Studies in Honor of Wilfrid Sellars,* ed. Hector-Neri Castaneda. Indianapolis: Bobbs-Merrill, pp. 129-46.
Grygar, Mojmi'r. 1972. „Semantische Mehrdeutigkeit des dichterischen Textes. Zur strukturellen Analyse der Dichtung «Mai» von K. H. Mâcha" *Tijschrift voor slavische taal- en letterkunde* 1:30-50.
Idem, 1982. „The Role of Personality in Literary Development" în Steiner, Cervenka, şi Vroon, (ed.) 1982, pp. 187-210.
Guiraud, Pierre. 1954. *La stylistique.* Paris: Presses Universitaires de France.
Gulley, Normaa 1979. „Aristotle on the Purposes of Literature." în Bames, Schofield, şi Sorabji, (ed) 1979. 4: 166-l76.
Giinther, Hans. 1973. *Strucktur als Prozess.* Munchen: Fink.
Idem, (ed.) 1986. *Zeichen und Funktion. Beitrage zur ăsthetischeh Konzeption Jan Mukafovsky's.* Munchen: Sagner.
Halliday, M.A.K. 1973. *Explorations in the Functions of Language.* Londra: Arnold
Hamburger, Kăte. 1979. *Wahrheit und ăsthetische Wahrheit.* Stuttgart: Klett-Cotta.
Hamilton, Paul. 1983. *Coleridge's Poetics.* Oxford: Blackwell.
Hansen-Lb've, Aage A. 1978. *Der russische Formalismus.* Vienna: Osterreischische Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, voi. 336.
Hansen-L0ve, Ole. 1972. *La rivolution copernicienne du langage dans l'auvre de Wilhelm von Humboldt.* Paris: Vrin.
Harre, R. 1972. *The Philosophies of Science: An Introductory Survey.* Londra: Oxford University Press.
Harris, WendelL 1982-83. „On Being Sure of Saussure." *Journal of Aesthetichs and Art Criticism,* 41:387-97.
Haubrichs, Wofgang, (ed.) 1976. *Erzăhlforschung I. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik.* Gb'ttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
Hausenblas, Karel. 1972. „Explicitnost a implicitnost jazykove"ho vyjadrovâni" (Explicitate şi implicitate în expresia verbală). *Slovo a slovesnost* 33:98-l05.
Heinekamp, Albert. 1976. „Sprache und Wirklichkeit nach Leibniz." în Parret, ed 1976. pp. 518-70.
Heisenberg, Wemer. 1967. „Die Goethesche und die Newtonsche Farbenlehre im Lichte modemer Physik." în Mayer, (ed) 1967. pp. 418-432
Hernadi, Paul, ed 1981. *What îs Literary Criticism?* Bloomington: Indiana University Press.

Hemnann, Hans Peter. 1970. *Naturnachahmung und Einbildungs-kraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740.* Bad Homburg: Gehlea
Herzberger, Hans G. 1980. „True, False, Etc." în *New Essays in Philosophy of Language.* Editat de Jeffrey Francis Pelletier şi Calvin G. Nonnore. Guelf, Ont.: Canadian Association for Publishing in Philosophy, pp. l-l4.
Hintikka, Jaakko. 1972. „On the Ingredients of an Aristotelian Science." *Nous* 6:55-69.
Idem, 1981a „Gaps in the Great Chain of Being: An Exercise in the Methodology of the History of Ideas." In Knuuttila, (ed.) 1981, pp. l-l7.
Idem, 1981b. „Leibniz on Plenitude, Relations, and the «Reign of Law»." în Knuuttila, (ed.) 1981. pp. 259-286.
Holenstein, Elmar. 1976. *Roman Jakobson's Approach to Language: Phenomenological Structuralism.* Bloomington: Indiana University Press.
Idem, 1981. „On the Poetry and the Plurifunctionality of Language." în Smith, (ed.) 1981. pp. l-43.
Idem, 1984. „Morphologie." în *Historisches Worterbuch der Philosophie.* Editat de Joachim Ritter şi Karlfried Griinder. Basel: Schwabe. 6:200-211.
Holton, Gerard. 1973. *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein.* Cambridge, Mass: Harvard University Press.
Holzman, Donald. 1978. „Confucius and Ancient Chinese Literary Criticism." în *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Lian Ch'ich'-ao.* Ed. Adele A. RicketL Princeton: Princeton University Press, pp. 2l-41.
Horălek, Karel. 1964. „Les fonctions de la langue et de la parole." în *Travaux linguistiques de Praga.* Ed. F. Danes et al. Praga: Academia. 1:4l-46.
Idem, 1967. *Filosofie jazyka* (Filosofia limbajului). Praga: Acta Universitatis Carolinae. Philologia Monographia XV.
Hospers, John. 1946. *Meaning and Truth in the Arts.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.
House, Humphry. 1961. *Aristotle's Poetics.* ed. a III-a, Londra: Hart-Davis.

Hrushovski, Benjamin. 1976. *„Poetics, Criticism, Science." PTL—A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* l:iii-xxxv.
Ihwe, Jens. 1972. *Linguistik in der Literatunvissenschaft.* Munchen: Bayerischer Schulbuch-Verlag.
Imhasly, Bernard. 1974. *Der Begriff der sprachlichen Kreativität in der neueren Linguistik.* Tiibingen: Niemeyer.
Ingarden, Roman. 196l-l962. „A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20:163-l73, 273-285.
Idem, 1966. „O roznych rozumieniach «prawdziwosci» w dziele sztuki" (Despre diferitele înțelesuri ale „adevărului" în opera de artă). în *Studia z estetyki.* Warsaw: Panstwowe wydawnictwo naukowe. 1: 395-412.
Innis,_ Robert E. 1982. *Karl Biihler: Semiotic Foundations of Language Theory.* New York: Plenum.
Irmscher, Johannes, şi Reimar Miiller, (ed.) 1983. *Aristoteles als Wissenschaftstheoretiker.* Berlin: Akademie.
Ivanov, V. V. 1972. „Dva primera anagrammiceskich postroenij v stichach pozdnego Mandelstama" (Două exemple de formațiuni anagramice în versurile tîrzii ale lui Mandelstam). *Russian Literature* 3:8l-87.
Idem, 1974. „Growth of the Theoretical Framework of Modern Poetics." In Sebeok, ed. 1974. 12:835-61.
Ivanov. V.V., şi V.N. Toporov. 1975. „Invariant i transformacii v mifologiceskich i fol'klornych tekstach" (Invariantă şi transformare în textele mitologice şi folclorice). în *Tipologiceskie issledovanija po fol'kloru.* Editat de E. M. Meletinski şi S. J. Nekliudov. Moscova: Nauka. pp. 44-76.
Jăcke, Erwin. 1937. „Goethes Morphologie und Schellings Weltseele." *Deutsche Vierteljahrsschrift fur Literatwwissenschaft und Geistesgeschichte* 15:295-330.
Jakobson, Roman. 1921. *Novejsaja russkaja poezija. Nabrosok pervyj* (Cele mai recente poezii ruseşti. Schița numărul unu). Praga: Politika Republicat în *Selected Writings,* 5:299-354.
Idem, 1962-88. *Selected Writings.* 8 vols. Voi. *2,* 1971, *Word and Language.* Vol.3, 1981, *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry.* Voi. 5, 1979, *On Verse, Its Masters and Explorers.* Voi. 7, 1985, *Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistics and Philology,* 1972-l982. The Hague: Mouton.
Idem, 1973. *Questions de poe'tique.* Paris: Seuil. Jameson, Fredric. 1972. *The Prison-House of Language: A Criticai Account of Structuralism and Russian Formalism.* Princeton: Princeton University Press.
Janko, Richard. 1984. *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
Jankovic, Milan, 1972. „Perspectives of Semantic Gesture." *Poetics* 4:16-27.

Jason, Heda 1977. „Precursors of Propp: Formalist Theories of Narrative in Early Russian Ethnopoetics." *PTL—A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3:47l-516.
Jauss, Hans Robert 1970. *Uteraturgeschichte als Provokation.* ed. a Ii-a Frankfurt/M.: Suhrkamp. Trad. engL *Toward an Aesthetic of Reception.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
îefferson, Ann. 1982. „Structuralism and Poststructuralism." în Jefferson and Robey, (ed.) 1982, pp. 84-l12.
Jefferson, Ann, şi David Robey, (ed.) 1982. *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction.* Londra: Batsford.
Jenny, Laurent 1984. „Poetique et representatioa" *Poăique* 58:17l-95.
Jirmunski, Viktor. 1921. „Zadaci poetiki" (Sarcinile poeticii). *Nacala* 1:5l-81. Republicat în *Voprosy teorii literatury.* Statji 1916-l926 (Probleme ale teoriei literare. Studii 1916-l926). Leningrad: N.p., 1928.
Jockers, ErnsL 1951. „Morphologie und Klassik Goethes." In *Goethe und die Wissenschafien.* Frankfurt/M.: Klostennann. pp. 63-81.
Joja, Crizantema 1971. „La theorie aristotelicienne de la science." în *Recherches sur VOrganon.* Ed. Ath. Joja Bucharest: Academie, pp. 97-l18.
Jolles, Andre. 1930. *Einfache Formen.* 2d ed. 1958. Tubingea Niemeyer.
Jones. P. MansellL 1963. *The Assault on French Literature and Other Essays.* Manchester: Manchester University Press.
kainz, Friedrich. 1965. Geleitwort în K. Biihler, *Sprachtheorie,* 2d ed. a Ii-a, Stuttgart: Fischer. pp. v-xix.
Kalivoda, Robert 1986. „Zur Typologie der Funktionen und zum Konzept eines totalen Funktionalismus." în Giinther, (ed.), 1986. pp. 62-95.
Kamp, Rudolf. 1977. *Axiomatische Sprachtheorie.* Berlin: Drucker-Humblot
Kanyo, Zoltan. 1981. *Sprichworter. Analyse einter einfachen Form.* The Hague: Mouton.
Kayser, Wolfgang. 1959. *Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur.* Hamburg: Rowohlt
Ker, W. P. 1926. Introduction. în *Essay of John Dryden.* 2 voi. ed. a Ii-a, Oxford: Clarendon, 1: xiii-lxxi.
Kimura, Naoji. 1965. *Goethes Wortgebrauch zur Dichtungstheorie im Briefwecksel mit Schiller und in den Gesprächen mit Eckermann.* Munchen: Hueber.
Klemke, E D., (ed.) 1968, *Essays on Frege.* Urbana: University of Illinois Press.
Kloepfer, Rolf. 1975. *Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente*-Munchen: Fink.
Klotz, V., (ed.) 1969. *Zur Poetik des Romans.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Knuuttila, Simo. (ed.), 1981. *Reforging the Great Chain of Being: Studies in the History of Modal Theories.* Dordrecht: Reidel.
Koerner, E.F.K. 1973. *Ferdinand de Saussure: Origin and Development of His Linguistic Thought in Western Studies of*

Language. Braunschweig: Vieweg.
Idem, 1975. ..European Structuralism: Early Begiiinings." în Sebeok. (ed.) 1975. 13: 717-827.
Koller, Hermann. 1954. *Mimesis in der Aittike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck.* Bem: Dissertations Bernenses. Ser. 1, 5.
Kopczynska. Zdzislawa 1976. *Jezyk i poezja* (Limbaj şi poezie). Wroclaw: Ossolineum.
Korff, H. A. 1974. *Geist der Goethezeit.* 2 voi. ed. a IX-a. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Kraus, Jiri. 1981. *Re'torika* v *dejinăch jazykove komunikace* (Retorica în istoria comunicării verbale). Praga: Academia
Kristeva, Julia 1967. „Pour une semiologie des paragrammes." *Tel Quel* 29:53-75. Rpt în *Semeiotike. Recherches pour une se'manalyse.* Paris: Seuil, 1969. pp. 174-207.
Kronasser, Heinz. 1952. *Handbuch der Semasiologie.* Heidelberg: Winter-Universitătsverlag.
Kuhn, Thomas, S. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions.* Chicago: University of Chicago Press. *[Structura revoluţiilor ştiinţifice,* trad rom. Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică. 1976].
Kunz. J., ed. 1968. *Norelle.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Lâmmert, Eberhard. 1955. *Bauformen des Erzăhlens.* Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
Ldmmert, Eberhard et al., (ed.) 1984. *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880.* 2d ed. Konigstein/Ts.: Athenăum.
Laudan, Larry. 1977. *Progress and Its Problems: Towards a Theory of Scientific Growth.* Londra: Routledge & Kegan Paul.
Lausberg. Heinrich. 1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik. 2* voi. Munchen: Hueber.
Lera, Jonathan. 1980. *Aristorle and Logical Theory.* Cambridge: Cambridge University Press.
Lenders, Winfried. 1976. ..Kommunikation und Gramatik bei Leibniz." în Parret, (ed.) 1976. pp. 57l-92.
Lentz, Wolfgang. 1958. *Goethes Noten und Abhandlungen zum West-ostlichen Divan.* Hamburg: Augustin.
Lerner, Daniel, ed. 1963. *Parts and Wholes.* New York: Free Press.
Levin. Samuel R. 1982. ..Are Figures of Thought Figures of Speech?" în *Contemporan- Perceptions of Language: Interdisciplinary*

Dimensions. Ed. Heidi Byraes. Washington, D.C.: Georgetown University Press. Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics, 1982. pp. 112-l23.
Lotman, Iuri. 1967. „Literaturovedenie dolzno byt' naukoj" (Studiul literar trebuie să fie o ştiinţă). *Voprosy literatury* 1:90-l00.
Lovejoy, Arthur O. 1927. „«Nature» as Aesthetic Norin." *Modern Language Notes* 42:444-50. Citat din Lovejoy, 1948. pp. 69-77.
Idem, 1948. *Essays in the History of Ideas.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Idem, 1966. *The Creat Chain of Being: a Study of the History of an Idea.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press. [trad. rom *Marele lanţ al Fiinţei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling,* Bucureşti, Humanitas, 1997].
Man, Paul de. 1982. Introduction to Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception.* Brighton: Harvester. pp. vii-xxv.
Manchester, Martin L. 1983. „Review of Borsche. 1981." *Historiografia Linguistica* 10:325-28.
Marks, Emerson, R. 1981. *Coleridge on the Language of Verse.* Princeton: Princeton University Press.
Markwardt, Bruno. 1964-71. *Geschichte der deutschen Poetik.* 5 voi. ed. a IlI-a, Voi. 1, 1964, *Barock und Aufklărung.* Vo]. 2, 1970, *Aufkldrung, Rokoko, Sturm und Drang.* Voi. 3, 1971. *Klassik und Romamik.* Voi. 5, 1977, *Das zwanzigste Jahrhundert.* Berlin: Gruyter.
Martens, Gunter. 1973. „Textstrukturen aus rezeptionsasthetischer Sicht. Perspektiven einer Textathetik auf der Grundlage des Prager Strukturalismus." *Wirkendes Wort* 23:359-379.
Martfnez-Bonati, Felix. 1981. *Fictive Discourse and the Structures of Literature.* Ithaca: Corneli University Press.
Matejka. Ladislav. 1975. *Crossroads of Sound and Meaning.* Lisse: de Ridder.
Idem, 1976. „Postscript: Praga School Semiotics." în *Semiotics of An: Praga School Contributions.* Ed. de Ladislav Matejka şi Irwin Titunik. Cambridge, Mass.: MIT Press. pp. 265-298.
Idem, 1988. .,The Sociological Concerns of the Praga School." în Tobin, (ed), 1988. pp. 219-26.
Idem, (ed.) 1978. *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Praga Linguistic Circle.* Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.
Matejka, Ladislav, şi Krystyna Pomorska, (ed.) 1978. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views.* ed. a Ii-a, Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.
Mates, B. 1968. ..Leibniz on Possible Worlds." în *Logic Methodology and Philosophy of Science,* Ed. B. van Rootsellar şi J.F. Staal. Amsterdam: Nort Holland. 3:507-529.
Idem, 1986. *The Philosophy of Leibniz: Metaphysics and Language.* New York: Oxford University Press.
Mathieu, Vittorio. 1969. ,.Die drei Stufen des Weltbegriffes bei Leibniz." *Studia Leibniziana* 1:7-23.
Matthen, Mohan. 1987. ..Introduction: The Structure of Aristotelian Science." în *Aristotle Today: Essays on Ariswtle's Ideal of Science.* Ed. Mohan Matthen. Edmonton: Academic Printing. pp. l-23.
Mayenowa, Măria Renata 1978. „Classic Statements of the Semiotic Theory of Art: Mukarovsky and Morris." în Matejka, (ed.) 1978. pp. 425-32.
Mayer, Hans, (ed.) 1967. *Goethe im XX. Jahrhundert.* Hamburg: Wegner.
McKeon, Richard. 1941. Introduction. în *The Basic Works of Aristotle.* New York: Random House. pp. xi-xxxiv.
Mercks, Kees. 1980. „The Semantic Gesture and the Guinea Pigs." In *Voz'tni na radost', To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier.* Ed. B.J. Amsenga et al. Amsterdam: Slavic Seminar, pp. 309-22.
Meyer-Abich. Adolf. 1970. *Die Vollendung der Morphologie Goethes durch Alexander von Humboldt.* Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
Meylakh, Michel. 1976. ..A propos des anagrammes." *L'Homme* 16, no. 4:105-l5.

Miller, T. A. 1975. „K istorii literatumoj kritiki v klassiceskoj Grecii V-IV vv. do n. e." (Despre istoria criticii literare în Grecia clasică a secolelor V-IV î.e.n.). în *Drevnegreceskaja literaturnaja kritika.* Moscova: Nauka pp. 25-l56.
Morpurgo-Tagliabue, Guido. 1967. *Linguistica e stilistica di Aristotele.* Rome: Ateneo.
Mounin, Georges. 1972. „Paul Valery et Maurice Grammont" în *Entretiens sur Paul Valery: Actes du colloque de Montpellier.* Ed. D. Mantote. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 125-33.
Idem. 1974. „Les anagrammes de Saussure." în Amacker, De Mauro, şi Prieto, (ed.) 1974. pp. 235-241.
Mozejko, Edward 1979. „Slovak Theory of Literary Communications: Notes on the Nitra School of Literary Criticism" *PTL—A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 4:37l-384.
Muller, Gunther. 1944. *Die Gestahfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie.* Halle/S.: Niemeyer.
Idem, 1951. „Goethes Morphologie in ihrer Bedeutung fiir die Dichtungskunde." în *Goethe und die Wissenschaft.* Frankfurt/M.: Klostermann. pp. 23-34.

Muller-Vollmer, KurL 1967. *Poesie und Einbildungskraft. Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts. Mit der zweisprachigen Ausgabe eines Aufsatzes Humboldts fiir Frâu von Stael.* Stuttgart: Metzler.
Idem, 1976. „Von der Poetik zur Linguistik — Wilhelm von Humboldt und der romantische Sprachbegriff." In *Universalismus und Wissenschaft im Werk und Wirken der Briider Humboldt.* Ed. Klaus Hammacher. Frankfurt/M.: Klostermann. pp. 224-240.
Nava, Giuseppe. 1968. Introduction. „Lettres de Ferdinand de Saussure â Giovanni Pascoli." *Cahiers Ferdinand de Saussure* 24:73-78.
Neschke, Ada B. 1980. *Die Poetik des Aristoteles. Textstruktur und Textbedeutung. 2* voi. Frankfurt/M.: Klostermann.
Neubauer, John. 1986. *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics.* New Haven: Yale University Press.
Nivelle, Armând. 1960. *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklărung und Klassik.* Berlin: Gruyter.
Novak, Richey A. 1972. *Wilhelm von Humboldt as a Literary Critic.* Bem: Lang.
Odmark, John. (cd.) 1979. *Language, Literature and Meaning.* Voi. 1, *Problems of Literary Theory.* Amsterdam: Benjarnins.
Oesterreicher, Wulf. 1981. „Wem gehort Humboldt? Zum Einfluss der franzosischen Aufklărung auf die Sprachphilosophie der deutschen Romantik." în *Logos Semantikos: Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu. 2* voi. Editat de Horst Geckeler et al. Berlin: Gruyter. 1:117-l35.
Olson, Elder. 1965. „The Poetic Method of Aristotle: Its Powers and Limitations." în Olson. (ed.) 1965, pp. 175-l91.
Idem, (ed.) 1965. *Aristotle's Poet ies and English Literature.* Toronto: University of Toronto Press.
Oppel, Horst. 1947. *Morphologische Literaturwissenschaft. Goethes Ansicht und Methode.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Orsini. G.N. 1972. ..The Ancient Roots of a Modem Idea." In Rousseau. (ed.) 1972. pp. 8-23.
Owen, W.J.B. 1969. *Wordsworth as Critic.* Toronto: University of Toronto Press.
Parret. Herman. 1975. „Grammatology and Linguistics: A Note on Derrida's Interpretation of Lingustic Theories." Poetics 4:107-27.
Idem, (ed.) 1976. *History of Lingistic Thought and Contemporary Linguisitcs.* Berlin: Gruyter.
Parrish. Stephen M. 1958. ..The Wordsworth-Coleridge Controversy." *PMLA* 73:367-74.
Pătsch. Gertrud. 1967. ..Humboldt und die Sprachwissenschaft." în *Wilhelm von Humboldt.* 1767-l967. Ed. Werner Hartke and Henny Maskolat. Halle/S.: VEB Niemeyer. pp. 10l-l25.
Pavel, Thomas G. 1986. *Fictional Worlds.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, [trad rom *Lumi ficţionale,* Bucureşti, Minerva, 1994].
Peer, Willie van. 1986. *Stylistics and Psychology: Investigations on Foregrounding.* Londra: Croom Helm.
Petsch, W. 1934. *Wesen und Formen der Erzăhlkunst.* Halle/S.: Niemeyer.
Pike, Christopher, ed. 1979. *The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique.* Londra: Links.
Polheim, Karl Konrad. 1965. *Novellentheorie und Novellenforschung. Ein Forschungsbericht.* Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
Idem, (ed.) 1970, *Theorie und Kritik de deutschen Novelle von Wieland bis Musil.* Tiibingen: Niemeyer.
Pomorska, Krystyna. 1968. *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance.* The Hague: Mouton.
Idem. 1977. „Roman Jakobson and the New Poetics." în Armstrong $i van Schooneveld, (ed.) 1977, pp. 363-378.
Idem, 1983. ..The Legacy of OPOJAZ" *Russian Literature* 14:229-240.
Poppe. Bernard. 1907. *Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehung zu Kant.* Borna: Noske.
Popper. Karl. 1963. *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge.* Londra: Routledge & Kegan Paul.
Poser, Hans. 1979. „Signum, notio und idea, Elemente der Liebnizschen Zeichentheorie." *Zeitschrift fiir Semiotik* 1:309-56.
Posner. Roland. 1982. *Raţional Discourse and Poetic Comnnmication: Methods of Linguistic, Literary and Philosophical Analysis.* Berlin: Mouton.
Presnjakov, O. 1980. *Poetika poznanija i tvorcestva* (Poetica creaţiei şi cogniţiei). Moscova: Chudozestvennaja literatura.
Prochăzka. Miroslav. 1969. *Pfispevek k problematice se'miologie literaturi a umini* (O contribuţie la semiologia literaturii şi artei). Praga: Ustav pro ceskou literaturu CSAV.
Idem, 1982. .Jiff Levy a vyvoj Literârm teorie" (Jiff Levy şi dezvoltarea teoriei literare). *Estetika* 19:219-28.
Prucha, Jan. 1983. *Pragmalinguistics: East European Approaches.* Amsterdam: Benjamins.
Puech, C, şi A. Radzynski. 1978. ,.La langue comme fait social: Fonction d'une evidence." *Langages* 49:46-65.
Radi, Emmanuel. 1930. *The History of Biologica! Theories.* Londra: Oxford University Press.
Randall. John Herman, Jr. 1960. *Aristotle.* New York: Columbia University Press.

Rapoport, Anatol. 1968. Foreword în *Modern Systems Research for the Behavioral Scientist.* Ed. Walter Buckley. Chicago: Aldine, pp. xiii-xxiL
Rastier, Francoise. 1970. „A propos du Saturnien." *Latomus* 29:3-24.
Redfield, James M. 1975. *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector.* Chicago: University of Chicago Press.
Rensch, K. H. 1967. „Organismus-System-Struktur in der Sprachwissenschaft" *Phonetica* 16:7l-84.
Rensky, Miroslav. 1977. ..Roman Jakobson and the Praga School." în Armstrong şi van Schooneveld, (ed.) 1977. Pp. 379-389.
Rescher, Nicholas. 1955. „Axioms for the Part Relation." *Philosophical Studies* 6:8-l1.
Idem, 1967. *The Philosophy of Leibniz.* Englewood Cliffs, N.J.: Pretince-Hall.
Idem, 1969. „The Concept of Nonexistent Possibles." în *Essays in Philosophical Analysis.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. pp. 73-l09.
Idem, 197'4. *Studies in Modaliry.* American Philosophical Quarterly Monograph Series, No. 8. Oxford: Basil Blackwell.
Richards, A.I. 1925. *Principles of Literary Criticism.* New York: Harcourt, Brace.
Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et recit.* Voi. 1. Paris: Seuil. Trad. engl. *Time and Narrative.* Chicago: University of Chicago Press. 1984.
Riemann, Albert. 1928. *Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens.* Halle/S.: Niemeyer.
Riemann, RoberL 1902. *Goethes Romantechnik.* Leipzig: Seemann.
Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry.* Bloomington: Indiana University Press.
Idem, 1979. *La production du texte.* Paris: Seuil. Trad. engl. *Text Production.* New York: Columbia University Press, 1983.
Ritterbush, Philip C. 1964. *Overtures to Biology: The Speculations of Eighteenth-Century Naturalists.* New Haven: Yale University Press.
Idem, 1972. „Organic Form: Aesthetics and Objectivity in the Study of Form in the Life Sciences." In Rousseau, ed. 1972. pp. 25-59.
Robeftson, J. G. 1923, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century.* Cambridge: Cambridge University Press.
Robin, Leon. 1944. *Aristote.* Paris: Presses Universitaires de France.
Rosenstein, Leo. 1976. ,.On Aristotle and Thought in the Drama." *Criticai Inquiry* 3:543-65.
Rousseau, G. S., ed. 1972. *Organic Form: The Life of an Idea.* Londra: Routledge & Kegan Paul.
Russell, Bertrand. 1937. *A Criticai Exposition of the Philosophy of Leibniz.* 2d ed Londra: Allen & Unwin.
Russel, Leonard James. 1969. ..Possible Worlds in Leibniz." *Studia Leibniziana* 1: 16l-l75.

Sangster, Rodney B. 1982. *Roman Jakobson and Beyond: Language as a System of Signs.* Berlin: Mouton.
Scaglione, Aldo. 1972. *The Classical Theory of Composition.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Schaeffer. Jean-Marie. 1983a *La Naissance de la lite'rature: La the'orie esthe'tique du Romantisme allemand.* Paris: Preses de l'Ecole Normale Superieure.
Idem, 1983b. „Du texte au genre: Notes sur Ia problematique genetique." *Poetique* 53:3-l8.
Shaper. Eva 1968. *Prelude to Aesthetics.* Londra: Allen & Unwin.
Scheerer, Thomas M. 1980. *Ferdinand de Saussure.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchhandlung.
Schirn, Matthias, ed. 1976. *Studieri zu Frege. Studies on Frege.* 3 voi. Stuttgart: Frommann-Holzboog.
Schlanger. Judith E 1971. *Les me'taphores de Vorganisme.* Paris: Vrin.
Schmid, Heila 1970. ..Zum Begriff der ăsthetischen Konkretisation im tschechischen Strukturalismus." *Sprache im technischen Zeitalter* 36:290-318.
Idem, 1982a „Der Funktionsbegriff des tschechischen Strukturalismus in der Theorie und in der literaturwisseschaftlichen Analyse am Beispiel von Havel's *Horsky hotel."* în Steiner, Cervenka şi Vroon, (ed) 1982. pp. 455-481.
Idem, 1982b. „Die «semantische Geste» als Schliisselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus." în *Schwerpunkte der Literaturwissenschaft.* Ed. Elrud Ibsch. Amsterdamer Beitrage zur neueren Germanistik. voi. 15. Amsterdam: Rodopi, pp. 209-259.
Schmidt. Emst Giinther. 1983. „Wissenschafttheoretische Aspekte der Aristotelischen Philosophie." în Irmscher şi MLiller. (ed.) 1983. pp. 7-30.
Schmidt. Siegfried J. 1973. „On the Foundation and the Research Strategies of a Science of Literary Communication." *Poetics* 7:7-35.
Schogt. Henry. 1976. *Se'mantique synchronique: Synonymie, homonymie, polyse'mie.* Toronto: University of Toronto Press.
Scholes, Robert 1974. *Structuralism in Litemture: An Introduction.* New Haven: Yale University Press.
Scholz. N. 1975. „The Ancient Axiomatic Theory." în Barnes, Schofield şi Sorabji, (ed) 1975. 1:50-64.
Sebeok. Thomas A. 1981. „Karl Buhler. A Neglected Figure in the History of Semiotic Inquiry." în *The Play of Musemem.* Bloomington: Indiana University Press. pp. 9l-l08.
Idem, (ed.) 1963-76. *Current Trends in Linguistics.* 13 voi. Voi. 3, 1966, *Theoretical Foundations.* Voi. 10. 1973, *Linguistics in North*

America. Voi. 12, 1974, *Linguistics and Adjacent Arts and Sciences.* Voi. 13, 1975, *Historiography of Linguistics.* The Hague: Mouton.
Segre, Cesare. 1973. *Semiotics and Literary Criticism.* The Hague: Mouton.

Servaes, Franz. 1887. *Die Poetik Gottscheds und der Schweizer.* Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der Germanischer Volker, voi. 60, Strassburg: Triibner.
Shaffer, E. S. 1974. „Coleridge and Natural Philosophy: A Review of Recent Literary and Historical Research." *History of Science* 12:284-98.
Shannon, Claude F., şi Warren Weaver. 1949. *The Mathematical Theory of Communication.* Urbana: University of Illinois Press.
Simons, Peter M. 1982. „The Formalization of Husserl's Theory of Wholes and Parts." în Smith, ed.. 1982, pp. 113-59.
Skalicka, Vladimîr. 1948. „The Need for a Linguistics of «la parole»". în *Recueil linguistique de Bratislava.* 1:2l-38. Republicat în Vachek, (ed.) 1964. pp. 375-90.
Idem, 1947-48. „Kodarisky strukturalismus a «Prazskă skola»" (Structuralismul de la Copenhaga şi „Şcoala pragheză"). *Slovo a slovesnost* 10:135-42.
Şklovski, Viktor. 1914. *Voskresenie slova* (învierea cuvîntului). St Petersburg. Citat din *Texte der russischen Formalisten. 2* voi. Ed. W.D. Stempel. Munchen: Fink. 2:2-l7.
Idem, 1929. *O teorii prozy* (Despre teoria prozei), ed. a 1l-a. Moscova: Federacija.
Slama-Cazacu, Tatiana. 1970. ..Les elements de la communication, niveaux du code, et la triade langage-langue-parole." în *Linguistique contemporaine: Hommage ă Eric Buyssens.* Ed. Jean Dierickx and Yvan Lebrun. Brusells: L'Institut de sociologie, pp. 237-251.
Slawiriski, Janusz. 1975. *Literatur als System und Prozess.* Ed. şi trad. R. Fieguth. Munchen: Nymphenburger.
Sluga, Hans D. 1980. *Gottlob Frege.* Londra: Routledge & Kegan Paul.
Smith, Barry, (ed.) 1981. *Structure and Cestalt: Philosophy and Literature in Austria-Hungary and Her Succesor States.* Amsterdam: Benjamins.
Idem, 1982. *Parts and Moments: Studies in Logic and Formal Ontology.* Munchen: Philosophia.
Smith. Barry, and Kevin Mulligan, 1982. ..Pieces of a Theory". în Smith, (ed.), 1982. pp. 15-l09.
Solmsen, F. 1935. „The Origins and Methods of Aristotle's *Poetics." Classical Quarterly* 29:192-201.
Idem, 1954. Introduction. în Aristotle. *Rhetoric. Poetics.* New York: Random House. pp. v-xxii.
Somviile, Pierre. 1975. *Essai sur la poe'tique d'Aristote et sur quelques aspects de sa posterite'.* Paris: Vria
Şor, R. 1926. „Recenzie la cartea lui Şklovski *O teorii prozy." pecat' i revoljucija,* no. 5: pp. 203-6.
Sorbom, Goran, 1966. *Mimesis and An: Studie in the Origin and Early Developmenr of an Aesthetic Vocabulary.* Stockholm: Svenska Bokforlaget
Spăriosu. Mihai, 1984. Editor's Introduction. în *Mimesis in Contemporary Theory.* Ed. Mihai Spăriosu. Philadelphia: Benjamins, pp. i-xxix.
Spillner, Bern. 1974. *Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik.* Stuttgart: Kohlhammer.
Stahl, Karl-Heinz. 1975. *Dos Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts.* Frankfurt/M.: Athenaion.
Stammler, W„ ed 1957. *Deutsche Philologie im Aufriss.* ed. a Ii-a, 3 voi. Berlin: Schmidt.
Stankiewicz. Edward. 1974. „Structural Poetics and Linguistics." în Sebeok. (ed), 1974. 12:629-59.
Idem. 1983. „Roman Jakobson. Teacher and Scholar." în *A Tn'bute to Roman Jakobson,* 1896-l982. Berlin: Mouton. pp. 17-26.
Starobinski, Jean. 1967. „Les mots sous les mots: Textes inedits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure." în *To Honor Roman Jakobson.* The Hague: Mouton. 3: 1906-l7.
Idem. 1971. *Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure.* Paris: Gallimard Trad engl. *Words upon Words. The Anagrams of Ferdinand de Saussure.* New Haven: Yale University Press, 1979.
Steiner. Peter. 1978. „The Conceptual Basis of Praga Structuralism" în Matejka. (ed) 1978. pp. 35l-85.
Idem. 1984. *Russian Formalism: A Metapoetics.* Ithaca: Corneli University Press.
Steiner. Peter, şi Serghei Davidov. 1977. „The Biological Metaphor in Russian Formalism.'" *Sub-Smnce* 16:149-58.
Steiner. Peter, şi Wendy Steiner. 1979. „The Axes of Poetic Language." în Odmark. (ed.) 1979. pp. 35-70.
Steiner. P., M. Cervenka, and R. Vroon, (ed.) 1982. *The Structure of the Literary Process: Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodicka.* Amsterdam: Benjamins.
Stempel. Wolf-Dieter. 1978. *Gestalt, Ganzheit, Struktur. Aus Vor-und Friihgeschichte des Strukturalismus in Deutschland.* Gottingen: Vandenhoeck & Ruprechl
Stewart, Andrew. 1978. „The Cannon of Polykleitos: A Question of Evidence." *Journal for Hellenic Studies* 98:122-31.

Stierle. Karl-Heinz. 1982. „Gibt es eine poetische Sprache?" *Poetica* 14: 270-78.
Stigen, Anfmn. 1966. *The Structure of Aristotle's Thought.* Oslo: UniversitetsforlageL
Striedter. Jurij. 1976. „Einleitung." în Felix Vodicka, *Die Struktur der literarischen Enrwicklung.* Ed. Frank Boldt et al. Munchen: Fink. pp. vii-ciii.
Suleiman, Susan R. 1980. „Introduction: Varieties of Audience-Orinted Criticism" în *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation.* Ed. Susan R. Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press. pp. 3-45.
Sus, Oleg. 1972. „On the Genetic Preconditions of Czech Structuralist Semiology and Semantics: An Essay on Czech and German Thought." *Poetics* 4:28-54.
Svejkovsky, F. 1974. ..Theoretical Poetics in the Twentieth Century." în Sebeok. (ed.), 1974. 12:863-941.
Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1961. *Aristoteles-ein modernei Ăsthetiker.* Torino: Filosofia.
Idem, 1980. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics.* The Hague: Nijhoff.
Taylor. A.E. 1919. *Aristotle.* Edinburgh: Jack & Nelson.
Thompson. Wayne N. 1975. *Aristotle's Deduction and Induction: lntroductory Analysis and Synthesis.* Amsterdam: Rodopi.

Tigerstedt. E. N. 1968. ..The Problem of Progress in Literature in Classical Antiquity." în *The Disciplines of Criticism.* Editat de Peter Demetz. Thomas Greene. şi Lowry Nelson. Jr. New Haven: Yale University Press. pp. 593-613.
Tobin. Yishai. (ed.) 1988. *The Praga School and Its Legacy.* Amsterdam: Benjamins.
Todorov. Tzvetan. 1970. „Les etudes du style: Bibliographie selective." *Poetique* 1:224-32.
Idem. 1972. „Le sens des sons." *Poetique* 3:446-62.
Idem, 1977. *Theories du symbole.* Paris: Seuil. ftrad. rom *Teorii ale simbolului.* Univers, Bucureşti, 1983].
Idem. 1980. Preface. în Dupont-Roc şi Lallot. 1980. pp. 5-6.
Idem. 1981. *Introduction to Poetics.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Idem,. 1983. „Goethe sur l'art." în Goethe. *Ecrits sur Van.* Ed. şi trad. Jean-Marie Schaeffer. Paris: Klinksiek. pp. 7-59.
Tomaşevski, Boris. 1928. *Teorija literatura. Poetika* (Teoria literaturii. Poetica), ed. a IV-a Moscova: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. __
Troll. Wilhelm. 1926. „Goethe in seinem Verhăltnis zur Natur." în *Goethes morphologische Schriften.* Ed. W. Troll. Jena: Diederichs. pp. 15-l04.
Uitti, Karl D. 1969. *Linguistics and Literary Theory.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
Ullmann, Stephen. 1957. *Style in the French Novei.* Cambridge: Cambridge University Press.
Idem, 1962. *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning.* Oxford: Blackwell.
Vachek, Josef. 1966. *The Linguistic School of Praga.* Bloomington: Indiana University Press.
Idem. 1984. „Karl Biihler und die Prager Linguistenschule. în Eshbach, (ed.) 1984. 2:247-53.
Idem, (ed.) 1964. *A Praga School Reader in Linguistics.* Bloomington: Indiana University Press.
Veatch, Henry B. 1974. *Aristotle: A Contemporary Appreciation.* Bloomington: Indiana University Press.
Veltrusky. Jirf. 1980-81. „Jan Mukafovsky's Structural Poetics and Esthetics." *Poetics Today* 2:117-57.
Ide, 1984. „Biihlers Orsanon-Modell und die Semiotik der Kunst" în Eschbach, (ed) 1984. 1:1*6l-205.
Vendryes, J. 1946-47. „L'auvre linguistique de Charlles Bally." *Cahiers Ferdinand de Saussure* 6:48-62.
Verrier, Paul. 1909. *Essai sur Ies principes de la me'trique anglaise.* 3 voi. Paris: Welter.
Vinogradov, V. V. 1959. *O jazyke chudofestvennoj literatury* (Despre limbajul literaturii artistice). Moscova: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudozestvennoi literaturi.
Vodicka. Felix. 1972. ..The Integrity of the Literary Process: Notes on the Development of Theoretical Thought in J. Mukarovsky's Work." *Poetics* 4:5-l5.
Voerster, Jiirgen. 1967. 160 Jahe E.T.A. Hoffmann-Forschung, 1805-l965. Stuttgart: Eggert.
Volek, Emil. 1985. *Meiaestructuralismo. Poetica moderna, semiotica narrativa v filosof ia de las ciencias sociales.* Madrid: Fundamentos.
Walzel, Oskar. 1926. „Wilhelm von Humboldt uber Wert and Wesen der kunstlerischen Form." în *Das Wortkunstwerk.* Leipzig: Quelle & Meyer, pp. 65-76.
Idem, 1932. *Das Prometheussymbol von Shaftesbury to Goethe.* ed. a Ii-a. Munchen: Hueber.
Idem, 1937. *Grenzen von Poesie und Unpoesie.* Frankfurt/M.: Schulte-Bulmke.
Watt, Ian. 1957. *The Rise of the Novei: Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* Londra: Chatto & Windus.
Waugh. Linda R. 1985. „The Poetic Function and the Nature of Language." în *Roman Jakobson: Verbal Art, Verbal Sign. Verbal Time.*

Ed. Krystyna Pomorska şi Stephen Rudy. Minneapolis: University of Minnesota Press. pp. 143-68.
Wehrli, Max. 1936, *Johann Jacob Bodmer und die Geschichte der Literatur.* Frauenfeld: Huber.
Weimar, Klaus. 1976. „Zur Geschichte der Literaturwissenschaft ForschungsberichL" *Deutsche Vierteljahrsschrift fiir Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 50:298-364.
Weinberg, Bemard. 1965. „From Aristotle to Pseudo-Aristotle." în Olson, (ed.) 1965. pp. 192-200.
Wellbery, David E. 1984. *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age ofReason.* Cambridge: Cambridge University Press.
Wellek, Rene. 1932. „Wordsworth's Coleridge's Theories of Poetic Diction." în *Charisteria Gvilelmo Mathesio Qvinqvagenario.* Praga: Cercle linguistique de Praga. pp. 130-34.
Idem, 1941. *The Rise of English Literary History.* Chapel Hill: Unoiversity of North Carolina Press.
Idem, 1955-65. *A History of Modern Criticism,* 1750-l950. 4 voi. [trad rom. *Istoria criticii literare moderne,* Univers. Bucureşti. 1974-l979]. Voi. 1, 1955, *The Later Eighteenth Century.* Voi 2, 1955. *The Romantic Age.* New Haven: Yale University Press.
Idem, Concepts of Criticism. New Haven: Yale University Press [trad. rom. *Conceptele criticii,* Bucureşti, Univers. 1971].
Idem. 1969, *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School.* Ann Arbor: Michigan Slavic Publications. Republicat în *Discriminations: Further Conceptions of Criticism* New Haven: Yale University Press, 1970, pp. 275-303.
Wells, Rullon S. 1947. „De Sausure's System of Lingvistics." *Word* 3:l-38.
Wetterer, Angelika. 1981. *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Einsatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den* Sc/?vrazenî.Tubingen: Niemeyer.
Wheeler, Kathleen M. 1980. *Sources, Processes and Methods in Coleridge's* Biographia Literaria. Cambridge: Cambridge University Press.
Wienold, Gotz. 1972. *Semiotik der Literatur.* Frankfurt/M.: Athenăum.
Idem, 1980. „Das Konzept der Textverarbeitung und die Semiotik der Literatur." în *Literatur semiotik I. Meihoden-Analysen-Tendenzen.* Ed Achim Eschbach şi Wendelin Rader. Tiibingen: Narr. pp. 20l-9.
Wimsatt, William K., Jr.. and Cleanth Brooks. 1966. *Literary Criticism: A Short History.* New York: Knopf.
Wmdelband, Wilhelm 1907. *Prăludien. Auffsătze und Reden zur Einleitung in die Philosophie.* ed. a III-a, Tiibingen Mohr.

the £a T ° t ?• V3- -'The CreatlVe ^on,lhy as Viewed by CnJriPr Lmgmf Clrcle: Theories and Implications" în *American Conmbutwns to the Seventh International Congress of Slavists* VoT
8U?mmtrSu\h; MTjka The HagU£: Mouton. p^ 36Î-7 .'
idem, 1978. „Jan Mukarovsky: The Beeinnin"s of Structnn! a„H Semmuc Aesthetics." în Matejka. (ed) 1978. pp.433-55 '"
Zl \l f■ 3nd Wllhdm TrOlL 194a *Goethes morphologischer Wichen Morphologie.* Ldpzig:
Missvtrsländnkt"'? Sa"Ssures Anagrammen. Diskussionen und Missverstandmsse. *Revue Roumame de linguistique* 13:57l-87 *laem.* 1981. *Saussure-Studien.* Tiibingen- Narr
S RObCt J mi '•Aristotle's Definill0« °f Poetry" *Nous*
Zimbrich Ulrike. 1984. *Mimesis bei Platan. Untersuchungen *ur Z T^r Thrie d€r âicht^TM Darstellung und Z Gestaltung bis zur Politeia.* Frankfurt/M.: Lang

INDICE DE NUME

D

C

E

N

R

O

17

POSTFAȚĂ
Răspândirea geometriei
Dacă istoria intelectuală tradițională se face în sensul - cartezian - în care punctele doar vag legate în timp formează un arhipelag descris în momentul în care. dispărând, e „continen-talizat", atunci cartea lui Lubomîr Dolezel este un exemplu de tradiție solidă. Continuum-ul continental e dat de premisele aristotelice (gândite în sensul larg de ..raționalism categorial" şi nu neapărat prescriptiv) şi de gândirea teleologică pusă la lucru în *Poetica occidentală.* Importanța istorică a acestei cărți stă în efectul său anti-baudelairean de perspectivă - *trompe l'«ceil»* între memoria de scurtă şi cea de lungă durată.
Tradiția ..reconstruită sistematic"' de Dolezel se bazează pe două premise: aceea, ontologică, după care „literatura este arta limbajului produsă în activitatea creativă a *poiesis-u\m"* (sic!) şi aceea epistemologică - ,.poetica este o activitate cognitivă guvernată de cerințele generale ale cercetării ştiințifice". Cele două premise, explicit reafirmate de toți reprezentanții proeminenți ai poeticii moderne, între care Jakobson, Mukarovsky şi Lotman. sunt, după cum consideră Dolezel. legate logic - „o ştiință a literaturii e posibilă numai dacă literatura e privită ca o activitate artistică specifică; şi, reciproc, specificitatea artei şi literaturii poate fi justificată teoretic şi susținută de practici culturale numai de către o poetică ştiințifică ce refuză abordări deterministe sau reducționiste ale literaturii".
Rezultatul principal al reconstrucției sale e descoperirea unor *moduri cile poeticii,* a unor sisteme metodologice şi conceptuale care. de la începuturile aristotelice ale ..poeticii occidentale", au
regândit şi rafinat progresiv un număr limitat (la patru) de teme: ideea că literatura e o structură, caracterul (non-)mimetic al literaturii, statutul creativ al acesteia şi problema relațiilor dintre literatură şi limbaj. Caracterul structural al literaturii 0 preocupă în mod special pe autor, oferindu-i solul pe care el rescrie istoria poeticii, în particular analizând evoluția modelului mereologic (stratificațional) de-a lungul a trei stagii: logic, morfologic şi semiotic.
Traiectoria acestei istorii intelectuale porneşte de la Aristotel şi trece prin secolul al XVIII-lea germanic (inspirat de Leibniz). morfologia romantismului, dezbaterile teoretice ale romanticilor englezi timpurii, semantica fregeană, semiologia saussuriană, for-malismele german şi rus. pentru a ajunge la ceea ce Dolezel numeşte ..semiotica poetică" praghezâ dominată de activitatea lui Mukarovsky. Acest aranjament istoric apare. în

întregimea sa. a fi un bricolaj solidificat de o cronologie (in)disputabilă şi de o gândire teleologică în care Şcoala de la Praga apare ca o culminare a evoluţiei istorice a poeticii.
Opoziţiile fundamentale ale acestui demers ..de geometrie plană" pot fi enumerate de îndată: descriptivism/prescriptivism: limbaj poetic/nonpoetic; atitudine ştiinţifică/impresionistă faţă de literatură: *mimesis/ficiionalilale.* Acest dispozitiv de opoziţii, tipic pentru gândirea structuralistă nu este analizat; ca atare, el trebuie considerat ca axiomatic. Prezentându-l şi operând cu el, Dolezel se vădeşte a fi un aristotelic prin temperament şi, prin menire, un critic riguros angajat în opera de supravieţuire a structuralismului. Lui Dolezel îi e proprie tentaţia de a geometriza, şi de a lăsa reflecţia să fie diminuata de iluzia euclidiană în care speranţa nu mai poate fi diferenţiată de superstiţie (Euclid este. aici, mai mult decît orice, alegoria unui *locus* în care întrebările ultime referitoare la simetria formelor şi. deghizat, la mersul nostru printre ele şi la jocul nostru cu ele. se pierd într-un teritoriu al calculabilului). Simetria, calculabilitatea labilităţii formelor-libere-de-sens, le dă acestora un sens imanent: or aşa bănuim noi. fără a suspecta opusul. Euclidianismul e proba întâlnirii dintre formă şi sens. generatoare de forme în care sensul va intra o dată fără a se mai lovi de limitele ameţitoare ale relevanţei discursului despre sens.

Geometria e măsura pământului ca fundament *(Grund),* îşi este sieşi fundament şi *datum,* astfel că raţia raţiunii se răspândeşte peste toate teritoriile imaginabilului limitat pe care îl tolerează, folosindu-l ca materie secundă. Anterior şi nu întâmplător, geometriile non-euclidiene ale secolului trecut şi-au impus discursul matematic cu o dificultate explicabilă prin cele mai mult de două milenii de succes teoretic al geometriei euclidiene. Dar acest succes, la rândul lui, e explicabil prin faptul că geometria a devenit, progresiv, măsura fundamentului. Ca atare, ea a impus o orbire necesară faţă de fundamentele axiomatice (non-interogabile) ale oricărei discipline ale cunoaşterii ştiinţifice.
în universul teoriei literare, răspândirea geometriei înseamnă diseminarea fundamentului la toate nivelurile discursului, adică structuralizarea exhaustivă a discursului literar. Gândirea occidentală este, din punctul de vedere al acestei ..ştiinţe a literaturii", o serie repetitivă nu doar de note de subsol la Platon, dar şi de genuflexiuni pe solul euclidian. Spre deosebire de celelalte discipline matematice, geometria, prin contactul iniţial pe care îl are cu formele vizibile, conţine promisiunea unei cunoaşteri în care percepţia nu e abolită, astfel că ..unitatea cunoaşterii" e analogic asigurată prin evitarea divorţului dintre văz şi concept La nivelul mereologic considerat de Dolezel, precum în gramatica generativă, forma grafică, stratificată, a structurii, devine parte a structurii înseşi.
Dolezel. critic care în anii "60 s-a ocupat cu precădere de stilistica distribuţională şi de modelarea statistică a textului literar, nu e străin de geometrizarea discursului teoretic-literar. în perspectiva istoriei intelectuale a autorului, geometrizarea este o apropiere de faţă de estetica literaturii. Geometrizarea porneşte implicit de la schematismul kantian (vezi dificilul § 59 al *Criticii facultăţii de judecare),* pe care îl înscrie în credinţa omogenităţii incalculabile a textelor literare. De aici rezultă imanenţa ontologic-geometrică a literaturii. Textele poetice ne sunt prezentate ca realizări ale propriului lor potenţial: această potenţare este validata prin generalitatea ..geometriei". Tautologia acestei poziţii filosofice e mai cuprinzătoare - mai epică - decît cea obstinat prezentată de

structuraliştii *purs et durs:* „geometria" fonologică a lui Trubetzkoy; geometriile subliminale jakobsoniene care ne (pre)vestesc că sensul trebuie să fie ascuns pentru a fi determinat „obiectiv" de către analistul care îl ajută să se nască pentru lectori; naratologia practicată de Barthes. Todorov, Genette şi Bremond în anii '60. etc. Deşi încercarea de a relativiza poziţia teoreticianului literar este schiţată în *Poetica occidentală,* acesta rămâne esenţialmente un scientist a cărui figură tutelară, nu ne surprinde să o vedem, este identică lui Aristotel, stăpân al viitorului său şi loc geometric al acestuia din urmă.
Datorită definiţiei „geometrice" a poeticii, tradiţiile retoricii şi ale esteticii sunt marginalizate pînă la ignorare. în viziunea lui Dolezel. poetica îşi impune autonomia printr-o figură parantetică -*epoche* fenomenologică - justificată de caracterul abstractizant şi generalizam al teoriei structurale. Reflexul „epochal" este absenţa unor capitole importante pentru istoria poeticii occidentale înţelese în sens larg: gândirea stoică, neoplatonismul. Augustin. retorica neo-aristotelică a Renaşterii, teoriile semiotice iezuite (Poinsot) şi janseniste *(Port Royal).* Kaut, Schelling, Hegel. Baudelaire. Nietzsche. Benjamin. Heidegger. Blanchot, Deleuze. Absenţa unui capitol dedicat structuralismului francez este deliberată: Dolezel, descendent al şcolii poeticii pragheze, susţine că în istoriile intelectuale ale secolului XX, aceasta e redusă la o stare tranzitorie coincidentă cu exilul ceh al formaliştilor ruşi, tranziţie care se încheie cu începutul războiului, plecarea lui Jakobson în America, începuturile structuralismului francez în antropologia lui Claude Levi-Strauss şi. pe plan local, cu demisia intelectuală a lui Mukafovsky în epoca postbelică Imaginea acreditată de istorici şi teoreticieni influenţi (Erlich. Barthes. Genette, Todorov. Dosse) este aceea că structuralismul francez al anilor '50-'60 este direct influenţat de Jakobson, Trubetzoy. Propp, Tomaşevski şi alţi formalişti ruşi, fără ca teoreticienii cehi (Mukafovsky şi Vodicka în particular) să fi avut o contribuţie istorică la emergenţa structuralismului francez. Dolezel

orientează pragmatic capitolul final al cărții sale către mai puțin cunoscuta istorie a poeticii cehe, într-un act de restituție istorică nelipsită de un farmec nu tocmai occidental. în acest context apar formulări triumfale: „Mereologia

semiotică a lui Mukarovsky nu doar transformă, dar şi depăşeşte de departe venerabilul său predecesor, modelul morfologic al structurii poetice" propus, sub inspirația naturalismului goethean, de Wilhelm von HumboldL

Les geomaîîres

în cercetarea anagramelor de către Saussure, Dolezel vede o ..teorie corectă, pe care ne putem baza". Totuşi, cînd Saussure citeşte în versul *At laqveo en pendet: Estis io superi* semnificantul anagramatic „Politianus", e naturală observația (pe care Dolezel nu întârzie să o facă), că procedura folosită de lingvist desconsideră toate regulile propriei sale teorii şi, în consecință, apare ca fiind o pură întâmplare. Nu există „reguli" sau procedee ce conduc de la semnificația aparentă la cea ascunsă... anagramele nu sunt generate nici intențional nici subliminal de către poet, ci sunt produse de interpretul poemului - o semnificație ascunsă e postulată arbitrar şi forma expresiei sale e oferită de o serie de alegeri la întâmplare din text Deşi eşecul lui Saussure (care se întreabă dacă nu cumva „în cele din urmă nu se pot descoperi toate cuvintele posibile în toate textele", 1906, 132; 100) este notat ca atare, Dolezel se referă la „episodul anagramelor" pentru a arăta că poetica structurală a fost de la bun(ul său saussurian) început ispitită de prezumții subiectiviste şi arbitrarietate. Capitolul se încheie entuziast: „Grație devoțiunii lui Saussure față de «faptele elementare», acestor elemente subiectiviste le-a fost blocat accesul în epistemologia poeticii structurale."

Conceptul de „regulă" a semnificației ascunse nu e presupus a fi el însuşi ascuns; de fapt, descoperirea acestor „reguli" se face în procesul aplicării lor. Această spontaneitate deghizată ca lege e o simultaneitate analogă — dacă nu identică — caracterului dificil al judecății estetice kantiene şi a consecinței sale centrale: autotelismul operei de artă, faptul că opera îşi conține scopul. Ca atare, regulile şi procedurile folosite pentru a atinge scopul unui obiect estetic definit

nu sunt identice unor reguli şi proceduri aplicate altor obiecte estetice particulare. Ceea ce „geometria" nu ne lasă să vedem clar, şi, prin evitarea discuției kantianismului, Dolezel nu oferă o explicație a acestei transformări istorice esențiale, este faptul că arta autotelică a kantianismului nu mai face parte din ansamblul *mimesis-ului* aristotelic. în perioada cuprinsă între opera primului gânditor ..categorial" şi a celui din urmă, „geometria" a înlocuit natura ca fundament al înțelegerii existențiale. Ca atare, arta nu mai este. ca *poiesis,* producătoare de obiecte existente dincolo de sine. ci a devenit o practică, *praxis,* ce-şi conține scopul în sine. Această inversiune istorică - poate cea mai importantă în istoria gândirii estetice occidentale - face posibilă apariția teoriilor artei pentru artă, a purificării esteticii în raport cu alienările multiple cu care lumea prea încon-jurătoare amenință să transforme orice contact estetic *(aisthesis)* într-o mediere prin abstracție. Ca atare, poezia capătă existență publică prin mediere geometrică, în care fundamentul înțelegerii *(hypokeimenon)* se identifică poeticii experte a gânditorului structural. După cum poetul este fantasma care asigură trecerea cititorului de la text la semnificațiile ascunse ale poemului (care. în fantasmare paranoid/schi-zofrenă, sunt identice în „sufletul poetului"' şi în cel al cititorului), tot aşa poeticianul este mediatorul dintre poem şi fundamentul geometric al înțelegerii sale. Această analogie pe care se bazează poetica structurală continuă destinul rezistenței riguroase a aristotelismului la potențialul violent al artei. Refuzul „realului" caracteristic semiologiei saussuriene se înscrie în aceeaşi direcție filosofică a unei gândiri categoriale devenite, ca tehnică analitică, rațiune pur instrumentală care transformă referențialul în negativul său.

Pentru Saussure limba *(la langue)* este sistemul a cărui ficțio-nalitate originară este ascunsă de calculul distribuțional şi de universalitatea definiției negative (e.g. locul termenului .v în sistem e dat de faptul că acesta nu ocupă nici poziția v. nici *z,* nici o alta; sensul unui cuvânt e determinat colateral, prin opoziție cu sensurile termenilor înconjurători). Dar *langue* reproduce forma mitului, față de care actele de vorbire *(parole)* au rol de ritual. Nu e de mirare că Saussure s-a încercat în jocuri de cuvinte. în geometriile secrete ale anagramelor în care abundă creația lui Vergiliu. Anagramele ca orice joc de cuvinte

(jocus) sînt mituri fără ritual, rupte de sfera acțiunii şi a temporalității umane.[1] Atracția lui Saussure pentru anagrame nu e surprinzătoare decât pentru academismul serios, instituit prin pierderea spiritului de joc, şi. astfel prin uitarea faptului că sacralitatea jocului nu poate fi decât transformarea sacrului. Lipsa de interes a lui Saussure pentru *parole* şi pentru relațiile de referință se reflectă în concentrarea sa asupra mitului *(langue* şi anagrame), înfricoşător în lipsa sa de poeticitate.

Pe cât de important e Saussure pentru structuralism, pe atît de forțată este istoria care face din el un mare gânditor al modernității. Altfel decât astfel, Saussure e un gânditor precis ale cărui principii lingvistice fundamentale (linearitatea şi arbitrarietatea semnului: excluderea studiului referențialității; raportul disjunctiv

dintre sincronie şi diacronie) au fost infirmate. Ar trebui adăugat un comentariu referitor la caracterul arbitrar al semnului lingvistic. Arbitrarietatea este un concept ce-şi domină contradicţia Numind ceea ce un concept nu este. deoarece orice concept se prezintă ca necesar, cel de „arbitrarietate" numeşte opusul său şi astfel transformă însuşi câmpul conceptual într-o necesitate nominală împotriva căreia nu se poate ridica nici o obiecţiune. De aceea, definiţia limbajului poetic ca fiind caracterizat de ..motivarea" semnelor lingvistice cu care operează, deşi spectaculoasă la prima vedere, este arbitrară.
Gândirea saussuriană e sistematică, dar aceasta nu salvează sistemul de la condiţia sa de a fi un fetiş elaborat; iar superstiţia faţă de grandoarea *episteme-i* greceşti rămâne o retragere a vieţii în sistem, în ceea ce se numeşte reprezentarea obiectivă a relaţiilor - aici -

' „Mitul articulează istoria, ritualul o reproduce [...] în joc doar supravieţuieşte ritualul, iar tot ceea ce se păstrează *este fonna* dramei sacre. Ceea ce a fost abolit sau uitat este mitul, fabulaţia expusă în cuvinte semnificative care înzestrează orice act cu sens şi scop [...]. în contrast cu *Indus,* dar într-o maniera simetrică, *jocus* [i.e., jocul de cuvinte] consistă într-un mit pur căruia nu-i corespunde un ritual care să îl lege de realitate... [Jocul] îşi are originea într-o sacralitate căreia îi oferă o imagine ruptă şi inversată. Dacă sacrul se poate defini ca unitate consubstanţială a mitului şi ritualului, se poate spune că jocul există doar cînd o jumătate a actului sacru e îndeplinită, traducînd mitul în cuvinte şi ritualul în acţiuni" (Emile Benveniste 1947, 165). Pentru o teorie comprehensivă a raportului dintre joc/ritual şi mit. v. Giorgio Agamben, 1997. cap. 4.

lingvistice. Prin şi ca urmare, ceea ce gândirea câştigă prin structurare nelimitată - stăpânindu-şi, printr-o atitudine pozitiv sănătoasă, oroarea de vid şi de „iraţional" -. pierde în libertate. Fiind o practică (în sensul de mai sus), *poiesis-ul* structuralist poate oferi doar metodologii - practice - ale înţelegerii literaturii Ca structuralist târziu, Dolezel se conformează acestei proceduri care înlocuieşte reflecţia teoretică cu generalizări de natură practică legitimate de credinţe exprimate axiomatic. Capitolul din *Poetica occidentală* referitor la Aristotel, în particular discuţia trecerii nevoit arbitrare de la ontologia poetică la mereologie probează grăbit acest tip de înţelegere. De asemenea, subcapitolul referitor la semantica fregeana timpurie se abţine de la formularea unei critici directe a „logicii adevărului". Pentru Frege, valoarea de adevăr a propoziţiei este referinţa sa *[Bedeuhmg]* (1892, 48; 63), în timp ce sensul său *[Sinn; die Art des Gegebenseins;* 1892, 41: 57] este gândul *[Gedanke]* exprimat de propoziţie. E însă de observat că acest „adevăr" este la fel de nedeterminat ca ..adevărul" operei de artă (obişnuit ca efect al empatiei *[Einfiihlung]* la Worringer), precum conţinutul de adevăr *(Wahrheitsgewahlt* la Benjamin), ori adevărul inefabil urmărit de critica „impresionistă" pe care Dolezel o demolează consecvent şi neconvingător. în toate aceste întrupări, ..adevărul" nu este determinat de altceva, ci apare ca auto-prezentare alegorică, în sensul în care alegoria (< gr. *allos* [alta «decât»]; *agoreuein* [vorbire publică]) există ca semn - monocord, fatal, inteligibil în momentul dispariţiei sale - al unei alte vorbiri.
Explicaţia fregeana conform căreia propoziţiile fără valoare referenţială (e.g. „Ulise se-ntoarce-ntr-un târziu în Ithaca", în care numele „Ulise". denotând un referent inexistent în lumea reală, suportă orice predicat, inclusiv acela „nu se întoarce în Ithaca niciodată") nu sînt nici adevărate nici false, e judecată de Dolezel ca o trimitere la esenţa literaturii, artă a cuvântului care nu produce propoziţii despre „realitate".
Literatura corespunde celei de-a „doua" semantici fregeene, în care propoziţiile literare au doar „sens" *(Sinn)* şi, ca atare, se referă doar la „idei" şi „sentimente"; pentru Dolezel, aceasta e o confirmare a caracterului estetic al literaturii: în esenţă, acela de a nu se referi la o exterioritate, ci, prin joc, la sine însăşi. Definiţia artei ca fenomen estetic, pentru că auto-referenţial, se cuprinde în aceeaşi sferă de ..adevăruri" care marchează limitele capacităţilor noastre de a defini

arta, limite cărora exasperarea le pare a fi adăugată mai tîrziu - şi neştiinţific.
Sensul este modul semnificării, care, în principiu, are un grad de generalitate neatins de diversele manifestări concrete ale procesului interpretativ. Semnificaţia structurală este dată în procesul interpretării. Aceasta are un grad de subiectivitate variabil şi niciodată reductibil la obiectivitatea sensului, căruia îi corespunde activitatea descriptivă a analistului. Gânditorul structuralist descrie, şi ca atare se prezintă ca situat în sfera obiectivă a adevărurilor „ştiinţifice".
Pentru „omul de ştiinţă a(l) literatorii", poetica gândeşte scopul artei în forma unei structuri inteligibile: asrta creează, *telosrul* ei este în afara ei (în acord cu gândirea gisacă), dar transcendent» către *telos* este un salt către inteligibilitatea artei înseşi. De aceea, metalimbajul este nu doar o formă de aplatizare a gândirii literare, în< care textul critic este *despre* literatură exact aşa cum literatara *nu este* despre altceva decât despre sine însăşi. Metalimbajul este o noţiune esenţială a subiectului structural: el se hipostaziază în forma centrală a ..obiectivităţii" analizei structurale. Pentru Aristotel, scopul sofocleicului *Oedipus Rex* este, în cele din urmă. însăşi inteligibilitatea acelui text în termenii lui Aristotel. Obiectivismul acesta al „ştiinţei literaturii", dacă oximoronul poate fi admis, este expresia unui narcisism deghizat în care subiectul analitic se regăseşte pe sine. Ceea ce se pierde în această metodologie este caracterul estetic al operei, acum mediat de „intelegibilitatea" artei ca structură. E adevărat că ne rămâne ceva: nostalgia noastră pentru contactul cu arta pe care. presupunem, l-am pierdut Această legătură reface, din punctul de vedere ale teoriei conceptuale, vechea legătură (tragică, presocratică) dintre cunoaştere şi suferinţă. Doar că noua suferinţă este, prin metalimbaj, a unui „meta-subiect" - este *noostalgia,* durerea spiritului rupt de concreteţea lumii. Adesea, această durere e subţiată în cele din urmă în

plictis (nostalgia de a nu mai avea nostalgii). Corelatul conceptual al plictisului este teoria sistematică în care urmele propriului deghizament se coagulează în cristalinul eroic şi derizoriu al unui adevăr exact

Postfaţa

Acum Lubomir Dolezel îşi cultivă grădina. Casa lui din Toronto, sera în care cresc portocale în decembrie, curtea invadată de veveriţe, sunt între cele primitoare într-un oraş care. altminteri, ştie să fie rece de politicos. Patriarhal, Lubomir nu-şi neglijează nici capriciul, nici opiniile ferme, dar ştie să fie un conviv fermecător, iar umorul, pe care nu şi-l permite în scris, îi învăluie prezenţa cu o aură blândă. Recent Johns Hopkins University Press i-a publicat un volum important de teorie a ficţiunii *{Heterocosmica),* iar o editură germană pregăteşte o colecţie de trei volume din scrierile sale.

Călin-Andrei Mihăilescu

Bibliografie

Giorgio Agamben. *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue.* 1995. Tr. Marilene Raiola Paris: Seuil, 1997

Emile Benveniste. „Le jeu et le sacre" *Deucalion* no. 2, 1947.

Ferdinand de Saussure. „Notes sur Ies anagrammes." 1906. în Jean Starobinski, *Les Mots sous Ies mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure.* Paris: Gallimard, 1964.

Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique generale.* Ed. Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1972.

Lubomir Dolezel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds.* Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1998.

Francois Dosse. *Histoire du structuralisme. 1: Le champ du signe, 1945-l966; II: Le chant du cygne, 1967 â nos jours.* Paris: La Decouverte, 1991, 1992.

Victor Erlich. *Russian Formalism, History, Doctrine.* New Haven: Yale UP, 1969.

Gottlob Frege. „Ober Sinn und Bedeutung", *Zeitschrift fur Philosophie undphilosophische Kritik,* 100 (1892). pp. 25-50.

Immanuel Kant. *Critica facultăţii de judecare.* Tr. Vasile Dem Zamfirescu & Alexandru Surdu. Bucureşti. Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.

Thomas G. Pavel. „Lubomir Dolezel's Contribution to Contemporary Literary Studies". In *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics.* Călin-Andrei Mihăilescu & Walid Hamarneh. (ed.). Toronto & London: U of Toronto P. 1996, pp. 303-309.

CUPRINS

ÎN ATENŢIA librarilor şi vânzătorilor cu amănuntul
Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 45101032, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti.
Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU
Tehnoredactare computerizată: LARISA BARBU
„UNIVERS INFORMATIC

BE LITf

U